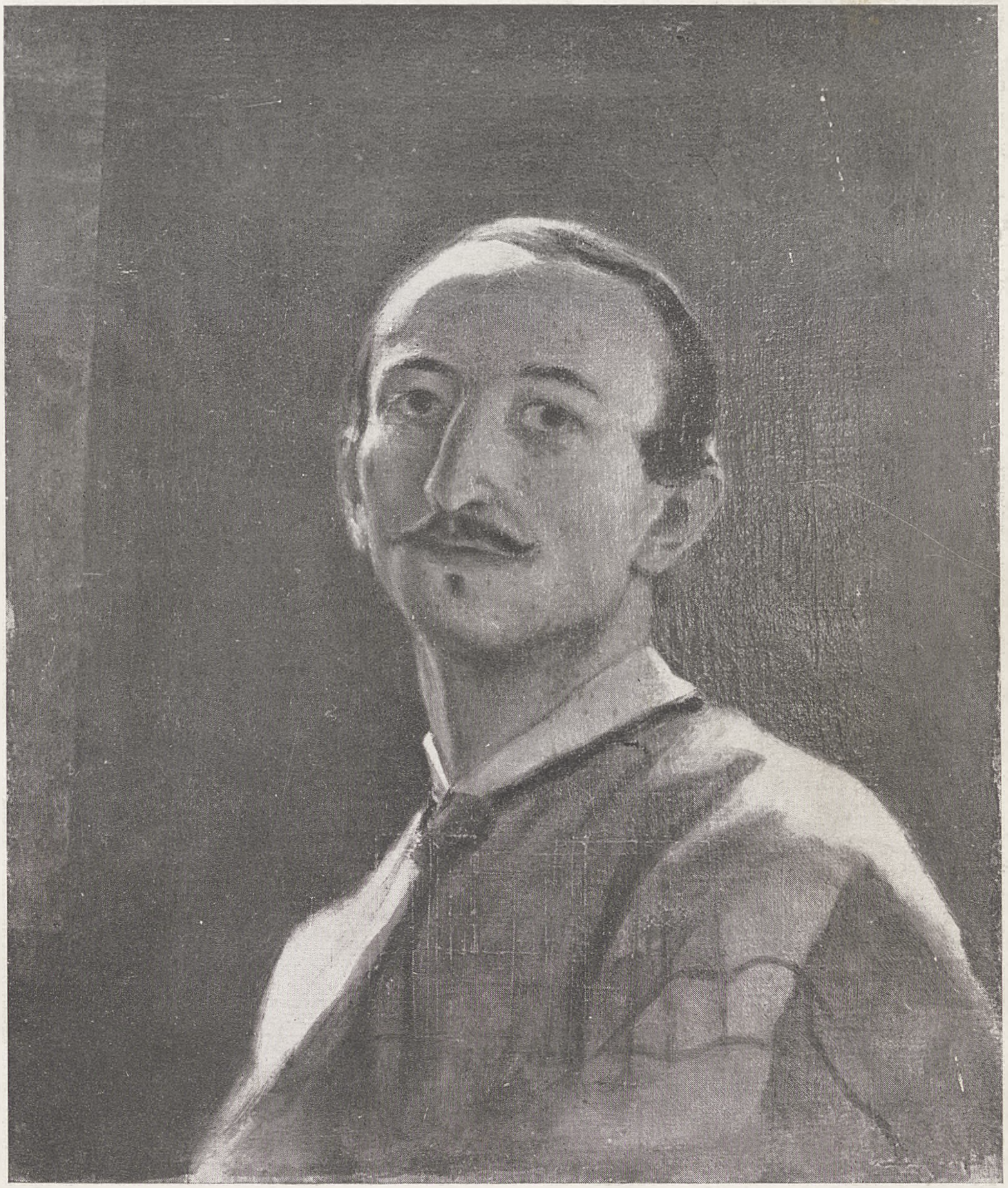
PLASTYKA

WARSZAWA • STYCZEŃ • 1938 • WYDAWNICTWA ROK IV • Nr 1 (22)



P L A S T Y K A

ORGAN BLOKU ZAWODOWYCH ARTYSTÓW PLASTYKÓW



T R E Ś Ć:

CENA ZESZYTU 2 ZŁ

DRZEWORYT ORYGINALNY EDMUNDA BARTŁOMIEJCZYKA.

NA OKŁADCE: ARTUR GROTTGER, autoportret, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

NA STRONIE PIERWSZEJ: ARTUR GROTTGER rysunek piórkiem; ze zbiorów dr. Pawlikowskiego.

KOMITET REDAKCYJNY: J. Alchimowicz, J. Bohdanowicz, Z. Czasznicka, Cz. Knothe, E. Kokoszko. M. Leykam, E. Manteuffel, T. Przypkowski, S. Raczkowski, St. Rogoyski, A. Śledziewska, F. Strynkiewicz, M. Schulz, A. Wieczorkiewicz, A. Wielopolski, W. Wincze.

SEKRETARZ REDAKCJI i KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Stanisław Raczkowski. WYDAWCA: Eugeniusz Arct.

2



E. Bartłomiejczyk.

Wydajemy obecny numer naszego pisma w zmienionej i poszerzonej formie. Chcemy aby numer ten otworzył nowy okres w życiu „Plastyki“. „Plastyka“ bowiem, przechodziła przez trzy lata swego istnienia okres kształtowania się wewnętrznego, poszukiwania wyrazu, porządku, formy, w jakich spełnićby mogła najlepiej swe zadanie ideowe. Treść, układ materiału i forma obecnego i następnych numerów winny poświadczyć, że okres ten został zakończony. Programem zasadniczym „Plastyki“ pozostaje: dokumentowanie i szerzenie ideologii BZAP., którą można by wyrazić hasłem:

„S Z T U K A   W S Z Ę D Z I E   I   D L A   W S Z Y S T K I C H”

Przez czas istnienia organizacji BZAP. my jej członkowie, daliśmy dowody, że hasło to jest dla nas czymś więcej, niż uznanym dogmatem, lub zawołaniem bojowym. Hasło to jest dla wielu z nas motorem codziennego trudu na różnorodnych odcinkach pracy zawodowej. Nie ograniczając form rzetelnej twórczości żadnym z góry nakreślonym kanonem, pracą naszą chwalimy sztukę zmienną i wielopostaciową, bogatą i żywą, sztukę obecną w każdym dziele rąk ludzkich. Uważamy za swój obowiązek czuwać, aby sztuka, przenikająca we wszelkie dziedziny i sfery życia przenikała w formie jak najczystszej. Chcemy obudzić w każdym członku społeczeństwa: 1) zrozumienie uniwersalizmu sztuki, 2) poczucie organicznego związku, współrzędności jej przejawów z każdym przejawem życia, 3) troskę o jakość wszelkich przejawów sztuki.

„Plastyka“ ma być rzecznikiem tych naszych dążności. „Plastyka“ nie jest pismem przeznaczonym jedynie dla fachowców, niemniej jednak będzie stale podawała kronikę życia artystycznego i wiadomości z rynku pracy zawodowej, w oświetleniu krytycznym — artystów. Będzie drukować artykuły z rozmaitych działów wiedzy fachowej. Będzie publikowała rozważania i artykuły dyskusyjne na tematy ogólne i aktualne z zagadnień sztuki i organizacji życia artystycznego.

Przez żywe i rzeczowe operowanie materiałem sprawozdawczym, refleksyjnym i dyskusyjnym (krytycznym), pragniemy zdobyć czytelnika — przez rozprzestrzenienie naszego pisma chcemy postawić sprawę sztuki na porządku dziennym zainteresowań ogółu.



A. GROTTGER. Warszawa II — Wdowa.

G R O T T G E R

PRZEMÓWIENIE J. M. REKTORA WŁ. ANTONIEWICZA NA AKADEMII W TEATRZE NARODOWYM W DN. 21.I.38.

Przegraliśmy wojnę polsko-rosyjską roku 1830/31. Ale zarzewie dalszej walki z zaborcami podtrzymała i twórczo syciła wielka poezja romantyczna. Nieszczęsna rabacja chłopska udaremniła zwycięstwo ruchów wolnościowych w trzech zaborach w r. 1846. Nie przyniosła nam niepodległości również Wiosna Ludów. Ale mylił się wróg sądząc, że prześladowaniem ponad miarę i dławieniem Narodu Polskiego złamie ducha polskiego, pragnienie i wolę niepodległości.

Mylił się, bo „Walka o wolność — gdy się raz zaczyna, Z krwią ojca spada dziedzictwem na syna, Sto razy wrogów zgnieciona potęgą, Skończy zwycięstwem"...

Po doraźnych klęskach narodowych rozpoczęło nowy spisek w Warszawie młode pokolenie w r. 1858. Hasłem zaczętej wówczas w podziemiach pracy stały się słowa manifestu „Do młodego pokolenia": „Głosem, a pochodnią gwałconego narodu jest czyn zbrojny, a głosem zrozumiałym, a pochodnią widzialną jest czyn po czynie, tak prędki, jak bicie młota na iskrzącym się jeszcze żelazie". Koła konspiracyjne polskiej młodzieży akademickiej rozszerzyły się rychło w Krakowie i Lwowie, w Kijowie, Moskwie i Petersburgu. Studenci coraz liczniej stawali się uczniami szkół wojskowych zagranicą, by ująć w swe ręce zbrojną organizację Narodu Polskiego.

Pierwszą przygotowaną przez młodzież odpowiedzią na rosnące z dniem każdym akty gwałtu i represyj władz rosyjskich w Królestwie Kongresowym, była krwawa demonstracja dnia 27 lutego na Placu Zamkowym, gdzie pięciu poległo. Potem nastąpiły manifestacje w Wilnie i Kownie, w Horodle i Warszawie, gdzie 18-godzinne nabożeństwa przerwano w kościołach kolbami rosyjskimi. Stan rewolucyjny wzmagał się i doszedł do wrzenia.

Wypadki na Litwie, a szczególnie w Warszawie odbiły się szerokim echem w Polsce i poza granicami kraju i wstrząsnęły sumieniem narodowym w trzech zaborach. Głęboko je odczuł młody malarz, odbywający studia w Wiedniu, Arthur Grottger. Syn oficera polskiego z r. 1831, od najmłodszych lat wychowywany przez ojca na żołnierza i kształcony opowieściami o wojnach polskich, miał Grottger wszczepioną w krew epopeję walk o istnienie i o granice Polski z czasów przedrozbiorowych i z późniejszych, pełnych chwały i martyrologii wojen z zaborcami. Mimo młodzieńczego wieku, dojrzały już artysta i genialny twórca, był Grottger podczas swych studiów w Wiedniu, dogłębnie duchowo ukształcony i wykrystalizowany. „Jego zapatrywania, uczucia, nadzieje płynęły wszystkie jak ze źródła — pisze o nim narzeczona *Wanda Monné* — z miłości Boga i Ojczyzny i, jak do celu jedynego, wracały zawsze na te same ołtarze. Człowiek ten z burzy żywota ocalił całą wiarę, silną, piękną, niezachwianą. Zaś miłość Ojczyzny miał jak we krwi. Uczuciem tym mierzył i sądził dzieła i ludzi". Z tego przeżycia uczuciowego wypadków warszawskich w r. 1861 powstał pierwszy cykl obrazów Grottgera pt. „Warszawa".

Wybitne to dzieło, złożone z 7 kartonów, poświęcił artysta „pamięci poległych i rannych na ulicach Warszawy współbraci, a ku wiecznej morderców hańbie 27 lutego — 8 kwietnia 1861 r.". W niedozgłębienia natchnieniu dał 24-letni malarz, nieznający Warszawy, a pracujący na obczyźnie, wizję stanowiącej zaródź męstwa i poświęcenia, wiary i modlitwy w obrazach: „Podniesienie", „Lud w kościele", „Wdowa", — wizję walki i tragizmu w obrazach: „Pierwsza ofiara" i „Zamknięcie kościołów", — wizję godności, sumienia narodowego i poczucia odpowiedzialności za czyny w obrazach: „Chłop polski i szlachta", oraz „Żydzi warszawscy". W tym cyklu treść, która upostaciowuje nurtujące artystę uczucia, zdaje się panować nad formą. Grottger sam mówił o sobie: „Ja gram na uczuciach ludzkiego serca. Zagłębiam się w nie i odczuwam boleśnie. Jeżeli więc zdołam wywołać oddźwięk zamierzony, to moja nagroda najwyższa osiągnięta!" „Ani kształt ani linia nie wyrażają uczuć. Z duszy własnej trzeba wydobyć to coś co jest duszą dzieła, co mówi do duszy..."

Oto klucz do tajemnicy znaczenia obrazów grottgerowskich, do zrozumienia stylu Grottgera i Jego własnej istoty. Cykl „Warszawa" wywarł wstrząsające wrażenie na widzach. „Dziwne, pisze Grottger, że tego Niemcy pojąć nie mogli, że ja, nie ruszając się wcale z Wiednia potrafiłem to tak uczuć, tak jak gdyby to prawdą było, że Polak Ojczyznę kochać zapomni".

Już tym cyklem stał się Arthur Grottger pierwszym w Polsce epikiem plastycznym irredenty narodowej, niezwykle wrażliwym na dokonywujące się u nas wielkie fakty przełomu i na aktualne czyny bohaterstwa. Spisek lat 1862 i 1863 przeszedł niemal w zupełności w ręce młodzieży akademickiej, która utrzymywała kontakt z oficerami polskimi z wojen ubiegłych, a działającymi za granicą. Poszukiwała ona wodza przyszłej wojny polsko-rosyjskiej, marząc o dyktaturze. Te poszukiwania i te nadzieje zawiodły. Wodza, którýby stanął na czele ruchu zbrojnego w Polsce i który by opracował i przeprowadził plan operacyjny zwycięskiego powstania w roku 1863, — zabrakło. Było kilku tęgich i bohaterskich dowódców poszczególnych oddziałów — ale wodza naczelnego, który by stał się wodzem Narodu nie było. Brakło też odpowiedniej ilości nieodzownej broni, taborów i łączności. Dominował natomiast gorący entuzjazm młodzieży, garnącej się do wojen z Moskalami,

a zewsząd ujawniało się sprzyjające walkom partyzanckim morale społeczeństwa. Patriotyczne sfery, choć rozdarte na zwolenników Wielopolskiego, białych i czerwonych, pomagały, ile mogły, powstańcom i sprawiły, że powstanie mimo olbrzymiej przewagi liczebnej i technicznej wojsk rosyjskich trwać mogło przez półtora roku. „Spisek 1863 roku przewyższający wielokrotnie swą siłą i potęgą spisek 1830 r. szukał sił szlachetnych, wrzących w narodzie, chciał znaleźć oparcie o wewnętrzną całość moralną i o wytrzymałość całej masy ludzi, będących Polakami“ (*J. Piłsudski*).

Rząd Narodowy miał wszędzie autorytet i posłuch. Tajna rekrutacja do wojska rosyjskiego przyśpieszyła wybuch powstania. Młodzież zbiegła do lasów, gdzie wespół z chłopami, mieszczaństwem i szlachtą organizowała oddziały bojowe. Rozpoczęły się walki z rozczłonkowanymi oddziałami wojsk rosyjskich. Warszawa, opustoszona z rewolucjonistów, nie wznieciła pożogi wojennej. Rozprawa męstwa, oddania się bez reszty bojom o wolność Narodu, rozgrywała się po borach, we wsiach i małych miasteczkach, szczególnie na Podlasiu i Litwie. Honor Polski, zrywającej pęta, znów uratowano.

Genialnie wczuł się w atmosferę powstania styczniowego Grottger. Z Wiednia wrócił do kraju, by połączyć się z powstańcami. Zdołano go jednak powstrzymać i skłonić, by sztuką walczył o Polskę. Po zmaganiu się wewnętrznym zrozumiał Grottger przecież swoje posłannictwo i zaczął działać zwycięsko na swój sposób. „Gdybyś ty wiedział — mówił — jak mnie powstanie na duchu wskrzesiło, jak mnie zbudziło i z odmętów wyrwało, wskazało drogę i natchnęło do pracy! A było z czego czerpać artyście! Tyle bohaterstwa, tyle bólu, łez świętych, żałoby, tyle bratnich serc złamanych we własnej ukochanej Ojczyźnie“.

Arthur Grottger stał się malarzem powstania styczniowego. Stworzył w roku 1863 cykl „Polonia“ w ośmiu obrazach. Są to wspaniałe, w swej przenikliwości, w realiźmie i w mistrzostwie wykonania, zmaterializowane na kartonach akty siły i męczeństwa Polski. Z jednej strony: „Branka“, „Obrona dworu“, „Po odejściu wroga“, „Żałobne wieści“ i „Na pobojowisku“, a z drugiej strony: „Kucie kos“, „Bitwa“ i „Schronisko“, tak niezmiernie prawdziwie oddające rzeczywistość faktów wojny roku 1863. Poza cyklem powstały wówczas przemawiające do głębi duszy obrazy, jak „Śmierć Borejszy“, „Pożegnanie“ i „Powitanie Powstańca“, „Scena przed bitwą“ i „Po bitwie“, żeby tylko wspomnieć o dziełach najcelniejszych Grottgera.

Po upadku powstania zgasła jutrzenka swobody, ale Naród polski miał nową tradycję świętej wojny z najeźdźcą, w której to tradycji wzrastały i wychowywały się całe pokolenia. Pokolenie naszych dziadów przekazało żywą historię ostatniego powstania naszym ojcom, a i my sami żyliśmy od dziecka wspomnieniami r. 1863 i marzeniami o nowej zwycięskiej wojnie z Rosją. W uzmysłowieniu i prawdziwym przeżywaniu tej historii minionego powstania narodowego olbrzymią wprost rolę odegrały obrazy i cykle Grottgera. W r. 1864 zjawił się niezwykle mocny akord artyzmu i siły męskiego widzenia w obrazach cyklu „Bór“: „Las Litewski“, nieśmiertelna w swej głębi ujęcia psychologicznego „Wedeta“, „Obóz w nocy“, „Modlitwa przed bitwą“, „Alarm“, „Obskoczeni“ i o wyjątkowej ekspresji „Pożar w lesie“. Ten wspaniały poemat o tajemnicy borów litewskich w roku 1863/64, był wstępem do cyklu „Lituania“ stworzonego w następnych latach. Jeżeli „Polonia“ może słusznie uchodzić za epopeję uporu, męczeństwa i odporności moralnej dworu polskiego, to w „Lituanii‘ uwiecznił artysta duszę i męstwo chłopa, walczącego o Polskę. Od scen „Przysięgi powstańców“ i „Boju“, przechodzi Grottger do uzmysłowienia przeczuć miłości w „Znaku“ i „Duchu“, i do wstrząsającego aktu wiary w „Widzeniu“. Sam mówił o widzeniu sybiraczki w kopalniach katorgi tymi słowy: „widzisz... teraz dopiero ona biedna. Teraz jest u szczytu niedoli. Już wie, że on zabity, dziecko zabrali, czy zamordowali, dosyć, że go nie ma“. „Zostaje jej jedynie Pocieszycielka Strapionych, którą wzywa, a która z nieba jej się pojawia. Wiara nasza święta tak głęboko tkwi w narodzie, że niema nieszczęścia, które by Jej jeszcze nie potęgowało!“

I wreszcie cykl „Wojna“ trzydziestoletniego artysty, który zgasł z nadmiaru pracy, nędzy, cierpienia zdala od kraju i od ukochanej. Ostatni rapsod Grottgera, który sam o swym dziele tak mówi: „Chcąc zbrodnię wojny przedstawić w całej swej potędze, a raczej zwierzęcości, — potrzebowałem cnoty, to jest ducha, wprost temu wojny przeciwnego — reprezentanta idei wyższej — boskiej, tj. człowieka na podobieństwo Boże stworzonego, a uosobioną myśl doskonałości jako przewodnika jego“. Dał nam Grottger wprost mistyczny pochód artysty i geniusza, który wzywa towarzysza: „pójdź ze mną przez padół płaczu“. I widzą w tym pochodzie: zwiastuna wojny „Kometę“, dalej „Losowanie rekrutów“, „Pożegnanie“, „Pożogę“, „Głód“, „Zdradę i karę“, „Ludzi czy szakali“, „Już tylko nędzę“, „Świętokradztwo“, — te straszne plagi wojny, które wywołały wstrząs w ostatnim obrazie: „Ludzkości, ty rodzie Kaina!“ Cykl „Wojna“ jest ostatnim i niewątpliwie szczytowym dziełem Arthura Grottgera, z wielkiego natchnienia i z głębokiej refleksji poczętej i zwartej kompozycji. W „Wojnie“ panuje pierwiastek ogólnoludzki, zagadnienie moralne, jasno postawione i plastycznie rozwiązywane przez wrażliwego myśliciela i malarza. Nuta sentymentalizmu i patosu, która snuje się wyraźnym wątkiem przez wszystkie cykle Grottgera, jest wyrazem ogólnie panujących wówczas nastrojów i jest charakterystyczną cechą epoki.

Nie dziwne przeto, że w tym może — jak na dzisiaj — jaskrawym klimacie uczuciowym, twórczość



A. GROTTGER. Pożar dworu pod Miechowem (olej).

Grottgera była długo kwiatem szczerze uwielbianym i powiem więcej, kochanym przez gorące serca młodzieży. Dzięki temu aż do zrywu strzeleckiego i aż do epoki Legionów nie tylko kwiat ten nic nie stracił ze swojej świeżości, ale wciąż na nowo zakwitał barwą patriotyzmu i zewu do walki orężnej dla nadchodzących pokoleń. Obrazy powstańcze i z „Wojny" Grottgera w masie różnych replik graficznych i w kopiach fotograficznych, znajdowały się przez dziesiątki lat wszędzie, w albumach i na ścianach szkół i mieszkań, bogatych i ubogich, wszędzie tam, gdzie biło czujące i tęskniące za czynem serce polskie.

W cieniu i blasku dzieł grottgerowskich wychowywaliśmy się właściwie wszyscy i szczerze przeżywaliśmy epopeję walk powstańczych, wyobrażanych sobie wedle tych właśnie obrazów. Przypomnę tutaj nadto, że wszystkie przed wojną manifestacje narodowe młodzieży szkolnej i akademickiej we Lwowie zaczynały się stale na cmentarzu Łyczakowskim koło Krzyża za poległych, koło grobów Ordona i Grottgera, koło tych jasnych symboli bohaterskiego czynu zbrojnego. Ziściły się marzenia Grottgera, który na dwa lata przed śmiercią tak mówił do swej narzeczonej właśnie pod Krzyżem za poległych: „Chciałbym długo, bardzo długo żyć i wielkich dzieł dokonać, a potem spocząć tu, niedaleko tego krzyża, policzony w poczet tych, co się ojczyźnie dobrze zasłużyli. Smutno — to w obcej leżeć ziemi. Jabym prochy wszystkich naszych sławnych mężów, na obczyźnie zmarłych, do kraju przywoził. Choćby dlatego tylko, żeby nowe pokolenie uczyło się na ich grobach czci dla zasług i naśladowania cnót wielkich charakterów. Prochy te byłyby wtedy zasiewem, co najpiękniejsze duchowe wydaje owoce". I tak się stało. Z posiewu powstania styczniowego i z wizyj plastycznych Grottgera, dziś znów na nowo poznawanego i czczonego przez wzrosłe już w wolnej Polsce młode pokolenia, zeszedł, dojrzał i wydał realne owoce dla Polski czyn Legionów, którym Opatrzność dała Komendanta, a Armii Polskiej i całemu Narodowi Wodza, zwycięskiego na wszystkich polach, zarówno walk z wrogiem, jak i w pracy dla Państwa Polskiego. Ta nowa epoka życia Narodu czeka jeszcze na swą epopeję plastyczną na miarę wielkości geniuszu Grottgera.

Włodzimierz Antoniewicz

ARTUR GROTTGER

1837—1867

SYLWETKA CZŁOWIEKA I ARTYSTY

PRZEMÓWIENIE DOC. DR JULIUSZA STARZYŃSKIEGO NA AKADEMII W TEATRZE NARODOWYM W DN. 21.I.38.

Wielkie trudności napotykał początkujący malarz polski w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, gdy Artur Grottger jako kilkunastoletni młodzieniaszek rozpoczynał swe życie artystyczne. Gdzież w Polsce ówczesnej mógł otrzymać pełne wykształcenie, które by mu wskazało drogę do jak najszybszego wyzwolenia własnej indywidualności? Stosunkowo najlepiej działo się sztukom pięknym w ówczesnej Warszawie, gdzie trwała tradycja rządów artystycznych Stanisława Augusta, świetnie później kontynuowana przez epokę Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. Żyła ona jeszcze w murach warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, która już niedługo miała paść ofiarą represji w dobie powstania styczniowego. Szkoła ta o niepoślednim poziomie artystycznym szczęśliwie na ogół unikała bałwochwalczego kultu autorytetów, usiłując uczniów swych wprowadzać w tajniki natury. Lecz nie mógł dotrzeć tu Artur Grottger, oddzielony granicznym kordonem zaborców. W starych dostojnych murach Krakowa, w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych przesiąkniętej rutyną odbywał pierwsze swe studia oficjalne. Toteż złą pamięć pozostawiły doktrynerskie wskazówki Wojciecha Stattlera, nuda i nieznośny szablon prowincjonalnej uczelni. O ileż milsze były proste i bezpretensjonalne nauki, których udzielał synowi utalentowany malarz-amator Jan Józef Grottger. O ileż mocniej zaważyły lwowskie lekcje u Jana Maszkowskiego i Juliusza Kossaka, czy też „con amore" wykonana kopia jednego ze świetnych rysunków Aleksandra Orłowskiego. Jest ona jakby symbolem związku młodego artysty z dobrą tradycją naszego malarstwa rodzajowego, sięgającą wstecz aż do Norblina.

Chcąc głębiej poznać naturę artysty, pójdźmy w krainę jego lat dziecinnych. Mimo obcego brzmienia nazwiska, rdzenna polskość Grottgera jest faktem niezbitym nie tylko dzięki istniejącym dokumentom, lecz przede wszystkim przez świadectwo jego ducha: skłonny do entuzjastycznych uniesień, podległy częstym zmianom usposobienia od porywczej wesołości do głębokiego smutku, w stosunkach z ludźmi kierujący się jedynie sercem... Do tej charakterystyki dorzućmy, że miłości i przyjaźni oddawał się bez reszty, gotów do najdalej idących poświęceń; do dóbr materialnych nie przywiązywał wagi, chętnie składając je na ołtarzu umiłowanej idei. Z tym usposobieniem marzycielskim raczej niż praktycznym łączyło się jednak bystre poczucie rzeczywistości, widoczne od najmłodszych lat zainteresowanie sprawami społecznymi i polityką, energia życiowa, wytrwałość i pracowitość. A wytkniętej przez te zalety umysłu i charakteru drodze żywota przyświecała wyniesiona z domu rodzicielskiego prosta i niezachwiana wiara, kończąca każdy przeżyty dzień rachunkiem sumienia i zamykająca go kornym pacierzem dziecka.

Wieś polska, dwór ziemiański, z czcią przechowujący ojczyste tradycje wraz z wspomnieniami epopei napoleońskiej, wojny 1831 roku oraz niedawnych uniesień wolnościowych „Wiosny Ludów" — wypiastowały duchowe dzieciństwo Grottgera. One były tłem młodzieńczego rozwoju artysty, a w latach późniejszych stanowiły zaciszną przystań do której zawijał strudzony. Śniatynka, Dyniska, Pieniaki, Poręba — oto nazwy zaprzyjaźnionych dworów małopolskich, gdzie zawsze znajdował serdeczne przyjęcie w różnych okresach swego tułaczego żywota. Tu w atmosferze wysokiej kultury intelektualnej i towarzyskiej, w otoczeniu bliskich ludzi stworzył niejedno ze swych najznakomitszych dzieł. W tych cichych zakątkach wiejskich znajdował Grottger oparcie moralne, przed obcojęzycznym tłumem naddunajskiej stolicy, chronił się tam jak w „centrum polszczyzny, gdzie się człowiek napije, nadysze Ojczyzny". Serdeczne przywiązanie łączyło go również z tym pięknym miastem, co lwa ma w swym herbie, jakby symbol wierności i bohaterstwa. Tu spędził swe najweselsze lata młodzieńcze, stąd jako stypendysta cesarski wyruszył na obczyznę w pogoń za złotym runem artysty, tu wreszcie poznał kobietę, która wielką miłością opromieniła mu ostatnie lata tak bardzo, niestety, krótkiego życia...

Na początku 1855 r. znalazł się Artur Grottger w gronie studentów „C. K. Akademii Sztuk Pięknych" w Wiedniu. Jego dotychczasowe pełne entuzjazmu prawie że samouctwo artystyczne miało się teraz zmierzyć z surową akademicką doktryną. Iluż to młodych utalentowanych malarzy załamywało się podczas takiej próby, jak wielu nieraz lat pracy i duchowej męki trzeba było, żeby się później wyzwolić spod nalotów i spustoszeń, spowodowanych fałszywą metodą nauczania... W przypadku Grottgera, zarówno jak innych malarzy polskich XIX stulecia, zmuszonych do zdobywania wiedzy artystycznej w obcych akademiach — dołącza się jeszcze konieczność walki z wpływami



A. GROTTGER. Polonia — Kucie kos.

obcego środowiska. Chodziło o to, by wykorzystując w pełni jego możliwości artystyczne, muzea i zbiory, poprzez formę wykształconą na cudzych, doskonalszych wzorach — zachować prawdę polskiego serca i polskiego na świat spojrzenia. Lata całe spędzali na obczyźnie, tam nieraz i życia dokonując. Wizja polskiego piękna przyświecała im w Petersburgu, Wiedniu, Monachium, Rzymie, Paryżu i wszędzie tam, gdzie skupiały się większe grupy naszych artystów. Pracy tego zastępu wielkich talentów i mocnych charakterów, pośród których Artur Grottger był jednym z pierwszych — zawdzięczamy triumfalny rozkwit malarstwa polskiego w drugiej połowie XIX stulecia. A stało się to pomimo najbardziej niepomyślnych okoliczności w narodzie rozdartym przez zabory i pozbawionym oparcia o własne instytucje państwowe. Choć różnorodny bywał wywód formalny w sztuce czołowych przedstawicieli naszego malarstwa tych czasów — jednolitość jej ducha jest niezaprzeczona.

Twórczość Grottgera w latach wiedeńskich rozwijała się dwoma nurtami. Powstało więc wiele kompozycyj rodzajowych lub historycznych w duchu zgodnym z panującą estetyką akademicką, lecz równocześnie z całym zamiłowaniem oddawał się artysta sztuce, którą znakomity monograf Grottgera, Jan Bołoz Antoniewicz — słusznie nazywa „poufną". W drobnych szkicach rysunkowych, kreślonych nieraz na marginesach listów do przyjaciół, w jakimś bezpretensjonalnym wizerunku, scence rodzajowej lub karykaturze — ujawnia się właściwa Grottgerowi łatwość i pewność ręki. Choć większość prac jego z tego czasu — to kompozycje kolorystyczne, widać jednak coraz wyraźniej predylekcję artysty do wypowiadania się przede wszystkim w rysunku. Trudno ściśle określić czy właśnie ta skłonność doprowadziła artystę do bliższego zajęcia się ilustratorstwem, czy może przeciwnie: zajęcie się ilustratorstwem ze względów praktyczno-zarobkowych wznieciło w artyście zamiłowanie do czarno-białych wartości grafiki. Jak-

kolwiek rzecz się miała, znaczenie tego zwrotu w twórczości Grottgera było nader doniosłe. W ten sposób jego niepospolity kunszt rysowniczy znalazł praktyczne zastosowanie, związał się z życiem. Jako dostawca ilustracyj do kilku poczytnych czasopism wiedeńskich, rychło zdobył rozgłos, a także i dochody, dzięki którym mógł zapewnić swoim najbliższym wcale dostatnie utrzymanie. Dla dalszego rozwoju artysty, wspomniana działalność ilustratorska — to przede wszystkim nagromadzenie doświadczeń, wszechstronne opanowanie środków wypowiedzi, z których już rychło miał wyprowadzić swój własny styl.

Lecz oto na czystym dotychczas nieboskłonie poczęły się gromadzić ciemne chmury, zwiastujące burzę. Z kraju, z cierpiącej carskie jarzmo Warszawy, przedostawały się wieści o wrzeniu rewolucyjnym wśród patriotycznej młodzieży, o nadchodzącej chwili dziejowych rozstrzygnięć. I wreszcie nastąpiły krwawe wypadki kwietniowe 1861 roku. Pod wpływem tych wieści w duszy artysty dokonywała się gwałtowna przemiana: wesoły dotychczas, beztroski, a czasem nawet lekkomyślny młodzieniec, głęboko przeżywając cierpienie całego narodu, przybrał wyraz powagi i surowości. Dojrzała w nim świadomość narodowego posłannictwa artysty, wzrosło poczucie społecznej odpowiedzialności za sztukę, zrozumiał jak wielką władzę kształtowania zbiorowej psyche — dawał mu talent. Mógł był zawołać słowami Mieczysława Romanowskiego, jednego z najczystszych, najszlachetniejszych liryków swego pokolenia:

A jam pochwycił jeden z sztandarów —
Ludu pieśń — i z nim stoję na dobach;
Jak miecz on zawisł nad tronem carów
I wiem, że zatknę go na ich grobach;
Toż wśród nieszczęścia jestem spokojny,
Bom najstraszniejszym orężem zbrojny.

On, który zawsze garnął się do ludzi, tak bardzo szukał ich towarzystwa — teraz zamyka się w czterech ścianach swej pracowni. W nabożnym skupieniu tworzył Grottger swój pierwszy cykl „Warszawy", dedykując ją „Pamięci Poległych I Rannych na Ulicach Warszawy Współbraci A Ku Wiecznej Morderców Hańbie"... Cykl ten ujrzała publiczność wiedeńskiego „Kunstvereinu" w pierwszych dniach listopada 1861 roku. Pisał później artysta: „Dziwne, że tego Niemcy pojąć nie mogli, że ja nie ruszając się wcale z Wiednia, potrafiłem to tak uczuć, tak jak gdyby to prawda była, że Polak Ojczyznę kochać zapomni!".

Czyż mam wymieniać lub opisywać poszczególne sceny „Warszawy" — „Polonii" — „Lituanii" lub „Wojny". Te cykle rysunków — patriotycznych manifestów weszły w krew kilku pokoleń polskich i stanowią nierozerwalną część ich duchowej Ojczyzny. I dziś widzieć musimy w nich nie tylko wartościowe dzieła sztuki, lecz zarazem dostojne pamiątki wielkich i tragicznych chwil w życiu narodu. Pod względem artystycznym nie są jednolite cykle te, powstałe w dość znacznej rozpiętości czasu od 1861 do 1867 roku. Pogłębienie idei przewodniej i doskonalenie formy świadczy w nich o szybkim i konsekwentnym rozwoju artysty. Styl graficzny Grottgera zrzuca w nich obce naleciałości, staje się coraz bardziej własny i osobisty.

Pierwsze ujęcie „Warszawy" jeszcze nie jest wolne od pewnych cech ckliwości, niemieckiego sentymentalizmu, wiedeńskiej popularnej ilustracji. Także i forma dość rozbita, nazbyt drobiazgowa. Ale już druga redakcja tego samego cyklu niedawno odnaleziona w londyńskim muzeum Wiktorii i Alberta i opublikowana w 1925 r. przez M. Tretera — przynosi gruntowną zmianę stylu: upraszcza się on i monumentalizuje. Poprzez „Polonię" i szereg studiów rysunkowych do „Boru litewskiego" styl ten wzbogaca się i dojrzewa, by wreszcie wstąpić na wyżynę „Lituanii" i „Wojny".

Zwłaszcza „Lituania" zaczęta nastrojowym akordem „Puszczy", etapami bohaterstwa, walki i cierpienia, przechodząc do mistycznego zjawiska Matki Boskiej Pocieszycielki, ukazuje nam szczyty grottgerowskiego idealizmu, łączy pełnię artyzmu z doskonałością prostoty. Dzieło to dało artyście triumf najwyższy: szczere i głębokie wzruszenie widzów. Jego symbolem być mogą łzy w oczach dziecka zwiedzającego wystawę, o których pisał artysta w jednym ze swych listów: „...tą razą byłem tak dziwnie spokojny a tak żywo przejęty całą doniosłością powołania artysty Polaka, że sobie sam sprawy z tego dać nie mogłem a pomyślałem jak okropne musi być życie i czucie artysty, który się widzi niezrozumiałym, albo się o to nigdy nie troszczy — jak smutny los tego który pragnie, ale nigdy nie umie być zrozumiałym!".

Obydwa cykle „Warszawy" i „Polonii" powstawały pod bezpośrednim wrażeniem rozgrywających się wypadków. Była to swego rodzaju publicystyka, za pomocą której artysta nie mogąc osobiście wziąć udziału w powstaniu — rzucał na szalę swój głos, nie bacząc na przykre konsekwencje natury osobistej, które stąd miały dla niego wyniknąć.

Dzisiaj są dla nas te cykle nad wyraz cennym, jedynym w swoim rodzaju dokumentem tych czasów. Ale „Lituania" i „Wojna" — to coś o wiele więcej. To wysokiej miary artystyczna transpozycja przeżyć wywołanych narodową tragedią — na skalę ogólno-ludzką. Współtowarzyszy jej jeden jeszcze ton głęboki, który wywołała w artyście miłość do kobiety. Wielka, prawdziwie romantyczna miłość do Wandy Monné, którą poznał Grottger we Lwowie w styczniu 1866 roku, wyzwoliła w artyście potężną skalę uczuć, wprowadzając go w stan mistycznej niemal egzaltacji: „Otworzy mi się świat nowy a mało znany, w którym dwoje tylko królować będzie, Sztuka i mój Aniołek. Was dwoje razem ukochane, przytulę do serca — Wami dwoma wypełnię całe przestworze myśli mojej i będę obywatelem świata — wszak piękniejszego jak ten, w którym się rodzić i umierać musimy!"



A. GROTTGER. „Nocturno“ (olej).

Już teraz piękna i szlachetna wizja tej kobiety nie opuszcza artysty ani na chwilę. Ona jest ową Beatrycze, która prowadzi go przez dantejskie piekło „Wojny“. Wierzył, że dziełem tym pokazanym w Paryżu zdobędzie europejską sławę, wraz z nią osiągając swe ludzkie szczęście, a to pogodne, wymarzone szczęście będzie dlań nowym źródłem twórczości. Stało się jednak inaczej. Stargany pracą ponad siły, życiem w niedostatku, w gorączkowym napięciu, wśród ustawicznych małostkowych przykrości — organizm artysty załamał się beznadziejnie. Po krótkiej chorobie Artur Grottger zmarł na obczyźnie, przeżywszy lat trzydzieści 13 grudnia 1867 roku w Amélie les Bains w Pirenejach.
Skończona opowieść o losach człowieka i artysty. Tu mimowoli nasuwa się pytanie, które musi pozostać bez odpowiedzi. Jakie byłyby dalsze losy tego wielkiego talentu? Czy byłby zdobył sławę głośnego europejskiego rysownika-ilustratora? Czy może w dziedzinie portretu, którym tak żywo zajmował się w ostatnich latach życia, leżała przyszłość artysty? A może w toku dalszych przemian wyzwoliłby się w nim znakomity kolorysta, którego interesujące zadatki widoczne są w kilku dziełach?
W tragicznym roku 1863, na wieść o bohaterskim zgonie M. Romanowskiego w bitwie pod Józefowem — miał Grottger głęboko wstrząśnięty zawołać: „To mój przyjaciel! Teraz kolej na mnie!“ Został, ulegając namowom przyjaciół. A może był świadom tego, że ofiara została przyjęta. Oddał Ojczyźnie bez reszty sztukę swą — a więc najdroższą najistotniejszą własność każdego artysty. I w służbie tej życia dokonał.

Juliusz Starzyński



Mozaika z VII w. w kościele S. Agnese w Rzymie.

MALARSTWO W RAMACH ARCHITEKTURY

Nieustannie zmienne jest życie, które formuje sztukę. Gdyż życie formuje sztukę, dając tej sztuce zamówienia, przedstawiając problemy do rozwiązania, zagadnienia do wykonania. Człowiek narzuca sztuce formy swych potrzeb, narzucając jej twórcom wiarę w te potrzeby. Społeczeństwo, czy ci, którzy o tym społeczeństwie stanowią, narzucają swoją wizję słuszności na układ sił i potrzeb w społeczeństwie, wywierają nacisk na te lub owe zagadnienia, wzbudzając wiarę w te konieczności. Wpływ ten nie wywrze zmian w problematyce artystycznej, nie zmieni problematyki modnej lub faktury stosowanej, (choć nie zawsze), ale postawi twórców przed zagadnieniem potrzeb codziennych, oczekiwanych.

Kiedy kościoły bizantyjskie obejmują w swych wnętrzach barwny tłum szukający boskości w bogactwie; rzeźbione, złocone, ubrane tysiącem kamieni drogocennych oprawy obrazów, obejmują niewidoczne niemal, ciemne postacie świętych.
Kościół w swej formie przestrzennej rozbity, wielokształtny, wielocieniowy, wzbogacony szeregiem form pośrednich, wnikających w przestrzeń centralną, pokryte ma wszystkie płaszczyzny drobnodeseniową, mieniącą się mozaiką wielobarwną. Kolor i gra mozaiki nie tylko pokryje płaszczyzny ujęte ramami architektonicznymi, lecz pobiegnie po detalu, po gzymsie architektonicznym, po kapitelach, po kolumnach nawet, o ile nie będą one żyły bogactwem kolorowej faktury marmurów.

I nawet kiedy wpływ tych wielkich kościołów sięgnie w dalekie kraje, kiedy będzie kształtował charakter małych kościołów małych miast, to znajdziemy nawet w tym małym prostym kościołku, ponad ścianą tęczową, wielobarwnej mozaiki plamę. Kiedy król czy książę udzielny, panujący absolutystycznie, narzucający tłumom swoją wszechwolę, buduje wnętrza, chce majestatem swym oszołomić poddanego, chce dać świadectwo swojej siły i swego bogactwa. Żąda od twórców swych wnętrz bogactwa i przepychu przytłaczającego.

I znów na ścianach pałaców ujrzymy rzeźby, złocenia, malarstwo i szał malarstwa na plafonach. Taka to już jest ta dola malarstwa, że gdy się oderwie od zamkniętej ramami płaszczyzny, w której tworzy wartości swej indywidualnej inności i swych przeżyć, a zostanie pozwane w służbę architektury, służyć będzie żądaniom społecznym. Choć, czy i malarstwo stalugowe, kiedy Rembrandt maluje kupców flamandzkich, kiedy Van Eyck, kiedy Tycjan maluje portrety, kiedy Clouet — to czy malarstwo nie służy żądaniom społecznym? Słyszę już odpowiedź: tak, w portrecie, w portrecie, który jest zamówiony przez tych lub tych. Dobrze, a kiedy Simone Martini, albo Giotto, albo Cimabue malują Madonnę, albo kiedy wcześniej cała sztuka malarska służy liturgii, kiedy całe malarstwo jest kościelne, czyż nie ulega tym wpływom społecznym, które cały świat przenikają?

A czemuż służy malarstwo allegoryczne, a czemu martwe natury, choć wspomnieć Holendrów lub przypomnieć Jordaens'a — to malarstwo jadalni mieszczańskich domów.

Sztuka kształtowana przez społeczeństwo, sztuka zatem dla tego społeczeństwa czyż nie jest dla artysty najdroższą — sztuka zrozumiana.

Być może, że forma, że problematyka sztuki nigdy nie jest podległa, że te istotne wartości wyrazu artystycznego nie ulegają tym wpływom. Choć? Jakże prosta, jak łatwo dostępna jest sztuka demokratycznej Grecji, jak tylko pańska w czasach Ludwików, w czasach Boucher, Fragonarda, Houdon, a jakże za Hals'a mieszczańska, a w 14 roku intelektualna. Sztuka eksperymentów formalnych, w której środki stały się celem, a sztuka w służbie abstrakcji, dostępna intelektualnym abstrakcjonistom (a może materialistom).

Sztuka jest jednak taka zawsze, jakim jest społeczeństwo, któremu hołduje.

Czyż mogłoby być inaczej? Musi być taka, gdyż tworzy wartości dla warstw w społeczeństwie decydujących w danym okresie.

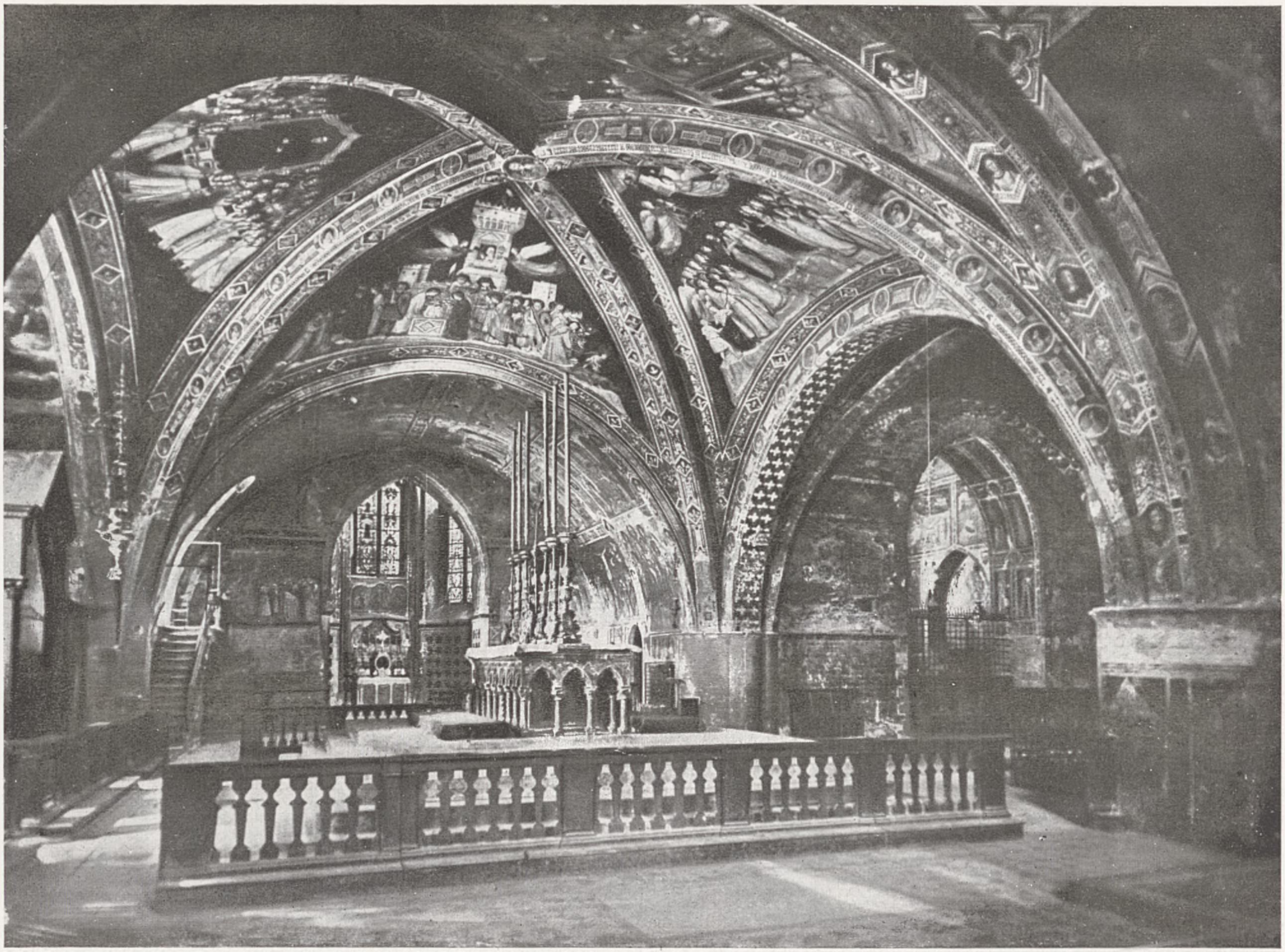
I na tym tle, droga przyszłości malarstwa wydaje się prosta i logiczna.

Prąd, który rozwija się dzisiaj wokoło, żąda jak najdalszego podporządkowania ogółu dyrektywom centralnym dla potrzeb ogólnych. Niezależnie od skrystalizowanych pojęć politycznych, od form ustrojowych, następuje podnoszenie autorytetu czynników stanowiących.



U góry S. Vitale, Ravenna; u dołu: Fresk Giotta w Bazylice S. Francesco w Assyżu.





Dolny kościół S. Francesco w Assyżu.

Okres taki nie jest niczym nowym w historii sztuki, czy w historii architektury. Dokoła piramid leżały proste ulice wśród małych domów glinianych, świątynie Posejdona stały wśród lepianek, drapacze Chicago stoją w promieniu stu kilometrów drewnianych domów jednorodzinnych.

Wysiłek artystyczny zostaje skierowany na jedno zagadnienie, na podniesienie wartości, na podniesienie wielkości i wspaniałości architektury, obejmującej funkcje nowego życia.

Architektura powojenna odrzuciła wszystko, co było ozdobą, co tchnęło tatuażem, odrzuciła, gdyż wszystko było fałszem wspomnień przeinaczonych. Architektura stała się nagą. Architekturą konstrukcji, formy, funkcji. Proste bezbarwne przestrzenie, grające formą dla intelektualnych odbiorców. Dla niebogatych odbiorców. Konieczność po trosze stała się zasadą. Architektura była i jest tania.

Taniość! Cóż za pożyteczne słowo dla epoki deflacji.

Socjalistyczne gminy i warstwy rządzące umysłami znalazły odpowiednik w wielkim wysiłku współczesnej architektury — tworzącej nowe domy mieszkalne, nowe wnętrza robotnicze.

Wartości tych nie ośmielam się negować jednym słowem, ale czyż nie taka właśnie musiała być architektura, zapominająca o wszystkich tych elementach, którymi może operować, a raczej nie mogąca nimi wówczas operować?

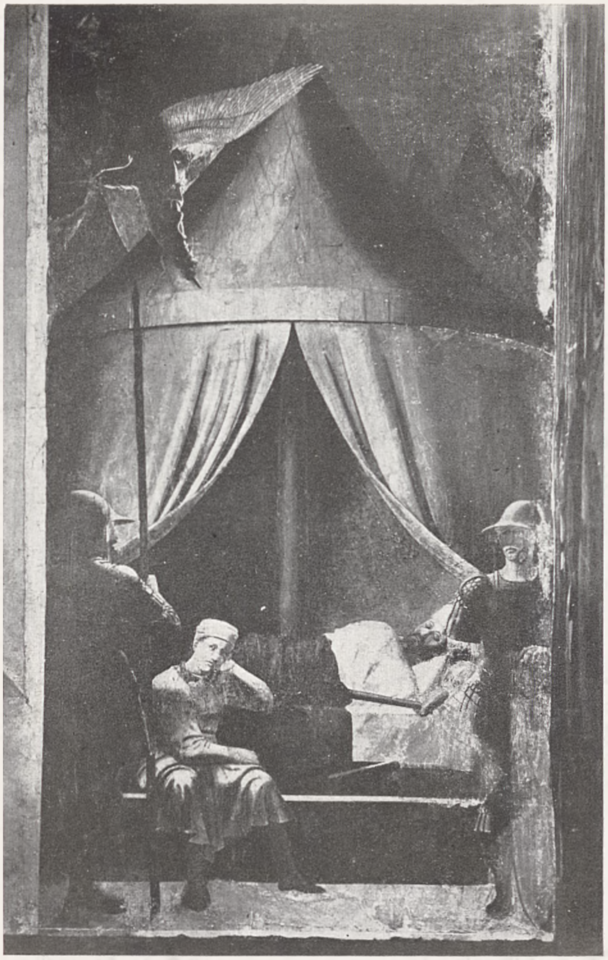
Współczesne żądania są inne. Współczesne i zapewne przyszłe będą chciały widzieć w architekturze zewnętrznej i we wnętrzach formę przestrzenną i ściany tę przestrzeń obejmujące, tworzone dla uzmysłowienia potęgi i wielkości funkcyj społecznych, dla których będą wznoszone. Tak, jak w Ministerstwie Oświaty kolumnada wejściowa nie jest na skalę wymiarów pokoi urzędniczych, jak skala hali dworca, która rośnie teraz w Warszawie, nie jest stawiana na samą tylko skalę funkcji ruchowej, którą spełnia.

Architektura naga przybiera dzisiaj szatę koloru,

szatę rzeźby w płaszczyźnie. Dość spojrzeć na ostatnie projekty u nas, dość przejrzeć plansze pałacu Sowietów, czy przypomnieć sobie sowiecki pawilon w Paryżu, albo przejrzeć nową Włoch architekturę, ażeby zobaczyć tę istotną dzisiaj potrzebę koloru, potrzebę bogactwa i już dziś jutro detalu i od lat znienawidzonej ornamentyki.
Bogactwo, kolor, ornamentyka — droga otwarta dla malarstwa, dla malarstwa w ramach prostej plastyki architektury współczesnej, gdzie ściana kompozycji malarskiej gra w przestrzennej kompozycji, kompozycji prowadzonej wtedy na jej akcent dominujący, na tę grającą ornamentykę. Malarstwo na ścianie, na murze, wprost w naturalnej fakturze, od razu w ramach otoczenia — oto jedna z najwspanialszych sztuk, sztuka monumentalna.
Grecy malują całą swą architekturę gwałtowną gamą barw, ale jeszcze nie tworzą malarstwa w tym pojęciu — po prostu barwią kształt.
Gotyk polichromią pokrywa ściany. Ale ściany te tną nieustannie liczne silnie wyprofilowane pionowe. podziały. W szarościach tu i tam gra słaby kolor podmalowania.
Aż wreszcie renesans włoski w swej najistotniejszej formie rozwinął malarstwo ścienne.
W malarstwie Giotta zgodność z architekturą jest zupełna. Ogarnia całość, przeprowadza konstrukcję malarską równorzędnie z konstrukcją architektoniczną.
Kolor i forma kompozycji na ścianach i stropach wiążą się w jedną całość kompozycyjną, stale współpracując z formami architektonicznymi. Malarstwo ścienne nie rozwijane na płaszczyźnie, lecz w całości wnętrza, co niestety późniejsze dzieła zagubią, zniszczą prostotę ujęcia wprowadzając w malarstwo ścienne malowane formy architektoniczne.
W dolnym kościele w Assyżu mamy wspaniały przykład przeprowadzonej na stropie jedności malarskiej z grą formy architektonicznej. Współpracę malarstwa z detalem konstrukcyjnym.

Fresk B. GOZZOLI w kaplicy w pałacu Medyceuszów we Florencji.





PIERRO DELLA FRANCESCA. Fresk w kościele S. Francesco w Arezzo.

W klasztorze S. M. Nouvella znajdziemy w pracach uczniów Giotta kolor w przestrzeni, kolor grający jedną gamą wspólną.

A w refektarzu klasztornym nad Arno w Ognissanti maluje Dom. Ghirlandaio ścianę, na którą wprowadzona jest kompozycja przestrzenna.

Malarstwo zawsze związane z ramami architektonicznymi, statyczne, drobnodetalowe, rozbite w kolorze, jak gdyby zmienione w przecudną tkaninę. W malarstwie tym dwuwymiarowym, w którym nie podkreśla się figur, nie maluje naturalistycznie, rozbija detalem koloryt gorący, aby osiągnąć jednak jednolitość tonu — gra dominantę faktura ścienna, jak faktura marmuru czy mozaiki, grająca wielostronnie i samoistnie.

I pewnie dlatego wszystko na tej ścianie jest przeprowadzone równorzędnie, równie pieczołowicie, czy będzie to głowa, czy detal ubrania, czy ręka. Uderza zgodność środków technicznych z metodami malowania z żądanym celem. Problematyka malarska przeprowadzona niemal teoretycznie, przy użyciu kilku kolorów ziemistych; ciągle wszędzie w Toskanii ta sama gama, dla jednolitości ściany tak niesłychanie ważna, ugry, róże, biele wapienne.

Drogą zestawień osiągnięto wyniki niesłychane. Na stropie w Assyżu Lorenzetti w tle sceny ukrzyżowania, uzyskuje cudowny, bogaty i pełny błękit z czerni z bielą.

Wszędzie zgodność z fakturą, freski malowane na ścianach na świeżym tynku, złocenia na ścianie. Uderza wirtuozostwo techniczne Giotta, który operuje sztancą i rzeźbieniem tynków pod złocenia. Rzeźbi tynk i operuje wszystkimi możliwościami, jakie dają różne tynku grubości, Pinturicchio, w sali Borgii. Ściany te, zawsze tak doskonałe w architekturze, świetne technicznie i fakturowo zawsze są związane bezpośrednio z narzuconym tematem społecznym. Malarstwo w służbie Kościoła, a później mecenasów, bankierów burżuazji, stanowiącej o republikach włoskiego odrodzenia.

Współczesne formy architektoniczne, jeszcze od renesansowych prostsze, grające różnorodnymi możliwościami naświetleń i wielokształtnymi możliwościami przestrzeni, jak też łatwością dowolnego niemal kształtowania formy płaszczyzn, stwarzają dla malarstwa ściennego najwspanialsze warunki. Jednocześnie rozwój problematyki malarstwa sztalugowego i formowanie sztuki medytalnej zamknął sztukę współczesnych wśród nielicznych.

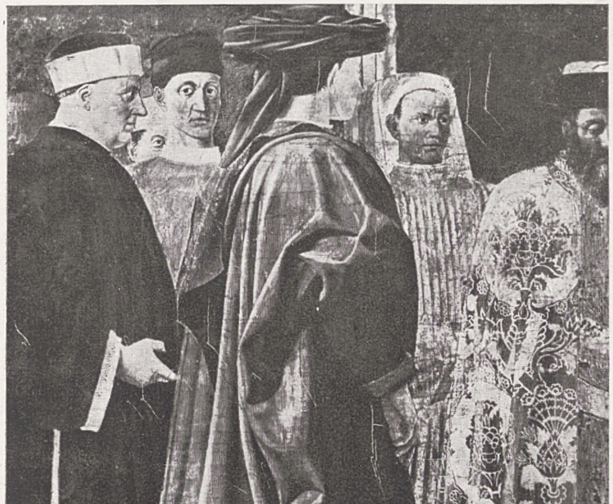
Droga bezpośredniego rozwoju zamknięta.

W tych warunkach otwiera się nowa droga, w której cały plon sztuki lat ostatnich znajduje możliwości dalszego rozkwitu w nowych, warunkach, wśrod innych celów, innych zadań, innej faktury. Zespolenie dwóch sztuk rozwija nowe dla obu perspektywy, których miraże gdyby osiągnęły rezultaty takie, jak renesans włoski, stalibyśmy dzisiaj w przededniu odrodzenia sztuki.

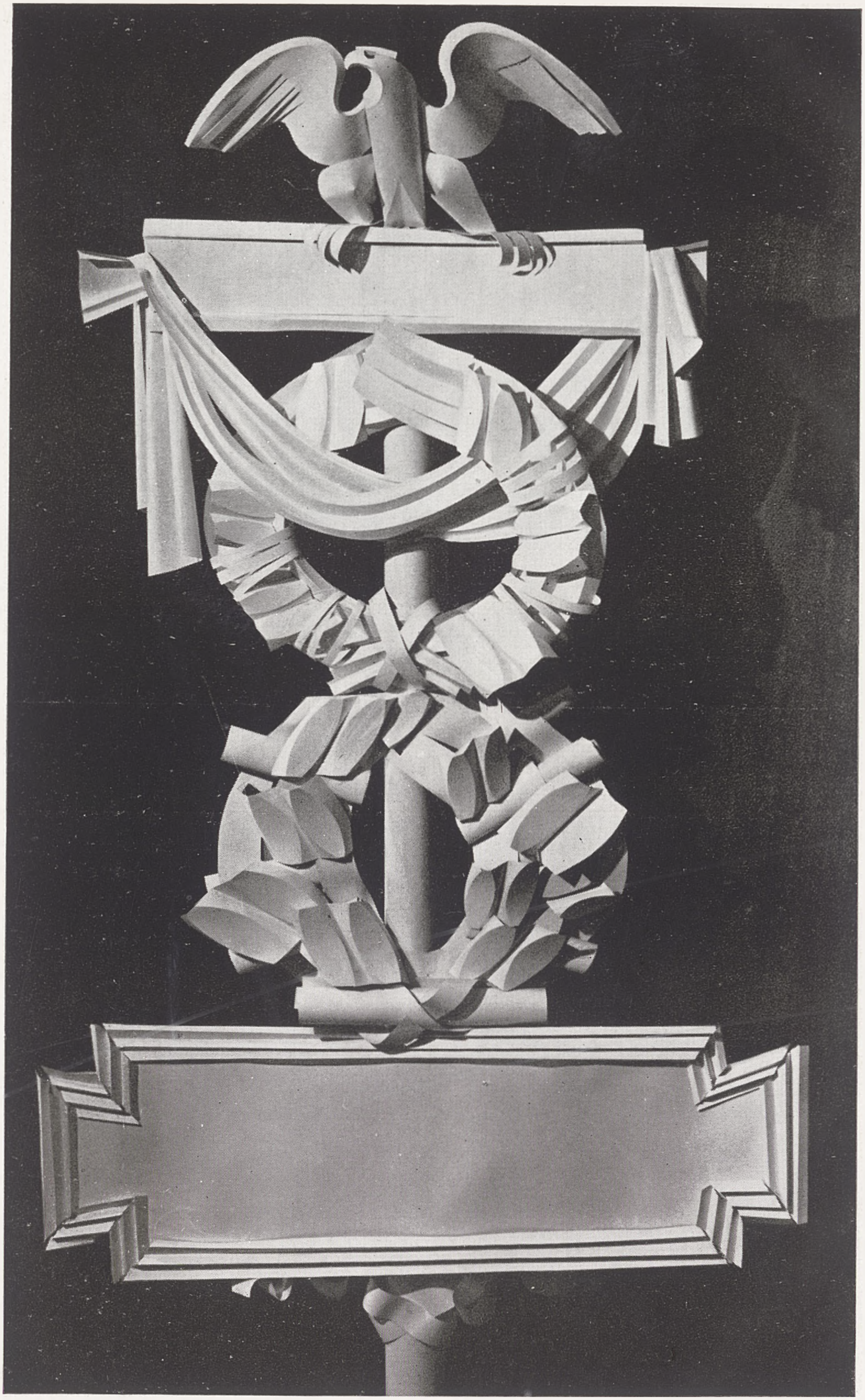
Leykam

Na str. 17 u góry: PINTURICCHIO. Fresk w sali Borgia w Watykanie, u dołu: PIERRO DELLA FRANCESCA. Fresk w kościele S. Francesco w Arezzo.


PACIS
CVLTO
RI

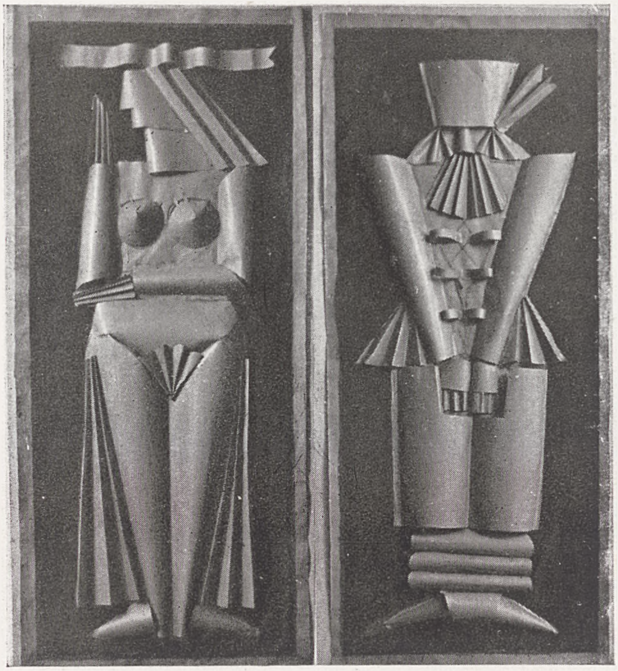






A. WAJWÓD. Dekoracja papierowa 1937.

„PAPIEROWA SZTUKA"



J. KURZĄTKOWSKI. Dekoracje na balu Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie 1924 r.

Mniej więcej od 1923 roku zapanował w ówczesnej Szkole Sztuk Pięknych chwalebny zwyczaj dekorowania sal na tradycyjne bale. Niemałym zaszczytem było „wyczynienie" dekoracyj do którejś z wielkich sal Szkoły Sztuk Pięknych. Toteż amatorów bywało zawsze stosunkowo sporo. Formalne studia w szkole dawały wprawdzie pokrewne zadania do rozwiązania, prawie nigdy jednak w tak wielkiej skali i nie wystawione, tak jak te na widok publiczny, pod sąd profesorów i kolegów; ten ostatni przy tym często bardzo zjadliwy. Pierwsze dekoracje, bodaj w roku 1923 były to wielkie malowidła, mniej lub więcej niearchitektonicznie umieszczone.

Z chwilą jednak, kiedy rozwinęły się pracownie sztuki dekoracyjnej, zmienił się pogląd na dekoracje. Po raz pierwszy zastosował Kurzątkowski papier jednobarwny do płaskorzeźb. Sam materiał nasuwał wiele możliwości, ale też i wyraźne ograniczenia. Toteż płaskorzeźby z papieru mają specyficzny charakter.

Pierwsze, doskonałe już wtedy zresztą, opanowanie papieru było dla nas rewelacją. Prostota środków i form, oraz wynikający stąd arealizm, dawały zupełnie nowe wówczas i olśniewające rezultaty.

W późniejszych latach jeszcze większą może zwrócono uwagę na połączenie dekoracji z egzystującą architekturą, względnie z budowaniem fantastycznego, barwnego, papierowego wnętrza.

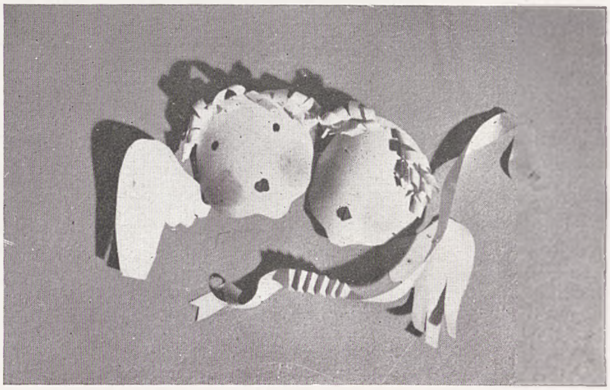
Dało to kilka pierwszorzędnych rozwiązań, których formy wynikały z materiału, głównie bibułki barwnej. Unikano przy tym zupełnie motywów figuralnych, roślinnych, czy zwierzęcych. W następnych kilku latach możliwości abstrakcyjnych dekoracyj papierowych, zdaje się, wyczerpały.

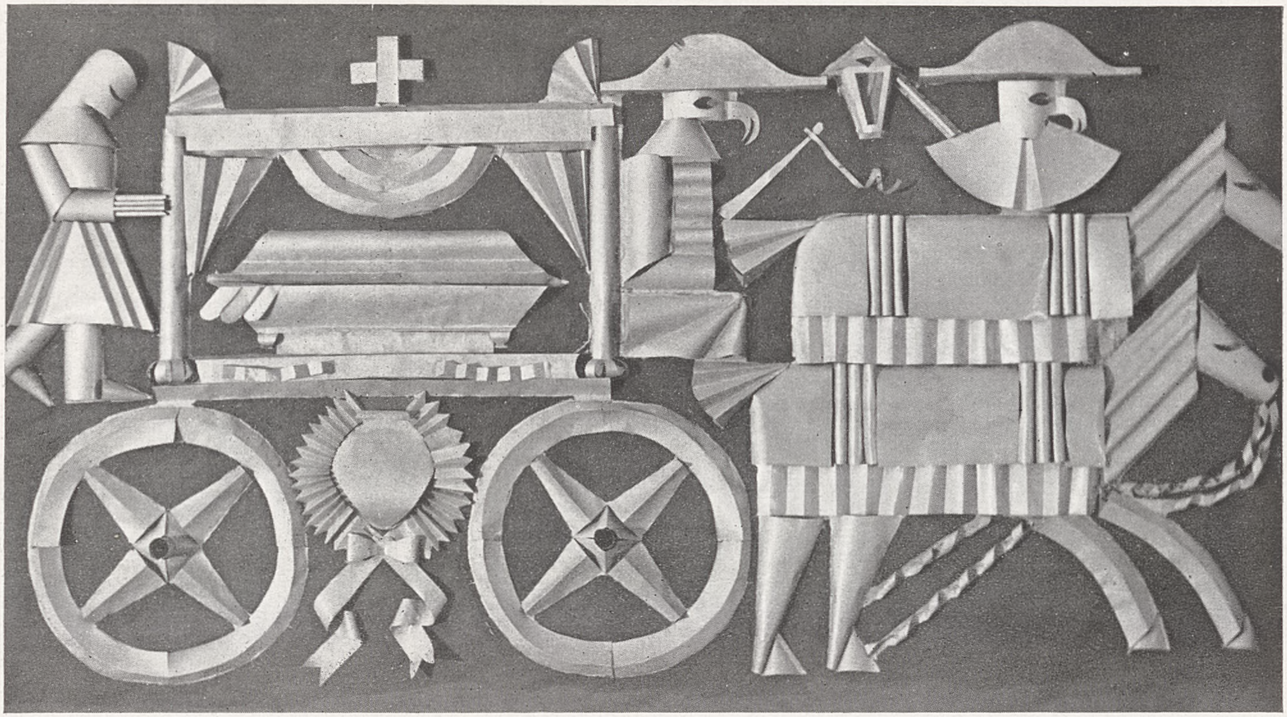
Bale sprzed kilku lat nie grzeszyły pomysłowością. Dopiero w tym roku ujrzeliśmy ciekawsze rozwiązania dekoracji balowej, również wykonanej z papierów kolorowych. Szczególnie pod względem kolorytu wszystkie tegoroczne dekoracje balowe stały na wysokim poziomie. Korytarz górny wyobrażał galerię malarstwa. Nadzwyczaj pomysłowe płaskorzeźby z papieru świetnie niekiedy charakteryzowały znane obrazy. Interpretacja ich była dowcipna, chwilami odrobinę złośliwa.

Pierwsze jednak w Szkole Sztuk Pięknych dekoracje nie miały za sobą ani tradycji operowania papierem, ani nie trawestowały cudzych pomysłów. Trzeba im zatem przyznać większy wysiłek twórczy. Maski na tegorocznym balu w korytarzu dolnym może szły po linii bardziej twórczej, miały też świetne efekty barwne.

Z innych dekoracyj do bardzo efektownych zaliczyć należy przedsionek. We wszystkim widać większy niż dawniej wpływ i większą znajomość malarstwa. W ten sposób możemy w skrócie scharakteryzować rodzaje dekoracyj w Akademii Sztuk Pięknych. Jakież one jednak rezultaty dały w ogóle sztuce? Przede wszystkim wyrobiła się ogromnie umiejętność operowania papierem. Takie-

A. WAJWÓD. Dekoracja na balu Szkoły Sztuk Pięknych 1933 r.





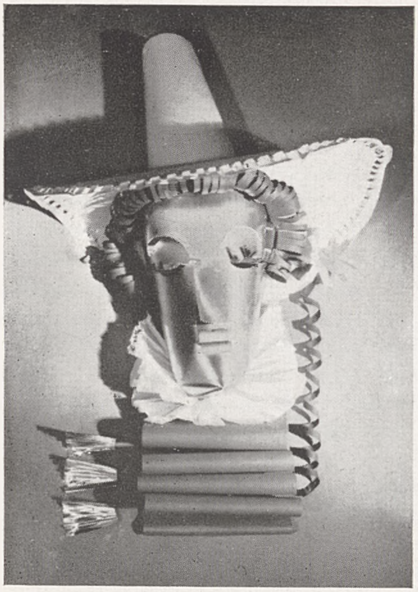
J. KURZĄTKOWSKI. „Pogrzeb Zachęty", dekoracja na balu Szkoły Sztuk Pięknych 1924.

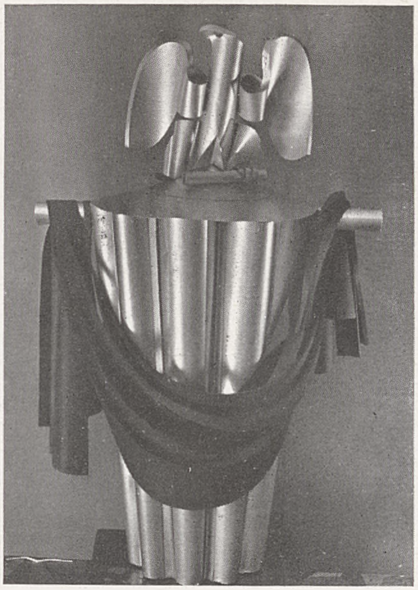
go wirtuozostwa w otrzymywaniu najrozmaitszych, niekiedy bardzo wyszukanych, a zawsze z wielkim zmysłem dekoracyjnym traktowanych form, nie mamy, zdaje się, w żadnym innym kraju. Konieczność syntetycznego ujęcia bryły i interpretacji w papierze, względnie w tekturze, które narzucają takie czy inne załamania, stwarzają ramy, w których tylko wielka pomysłowość z olbrzymim zmysłem dekoracyjnym może sobie dać radę.
Dekoracje balowe Szkoły Sztuk Pięknych, a potem Akademii wyszły w świat w rozmaitych postaciach. Znane są na przykład wszystkim wystawy „Wiadomości Literackich", przy dobrej formie plastycznej charakteryzujące czasem całe zagadnienia, oraz prace Antoniego Wajwóda, który doprowadził „sztukę papierową" do najwyższej perfekcji. Na niektórych naszych dekoracjach teatralnych wycisnęły też swe piętno dawne nastroje balowe z Akademii Sztuk Pięknych.

Czesław Knothe

A. WAJWÓD. Dekoracja w witryny „Wiadomości Literackich".







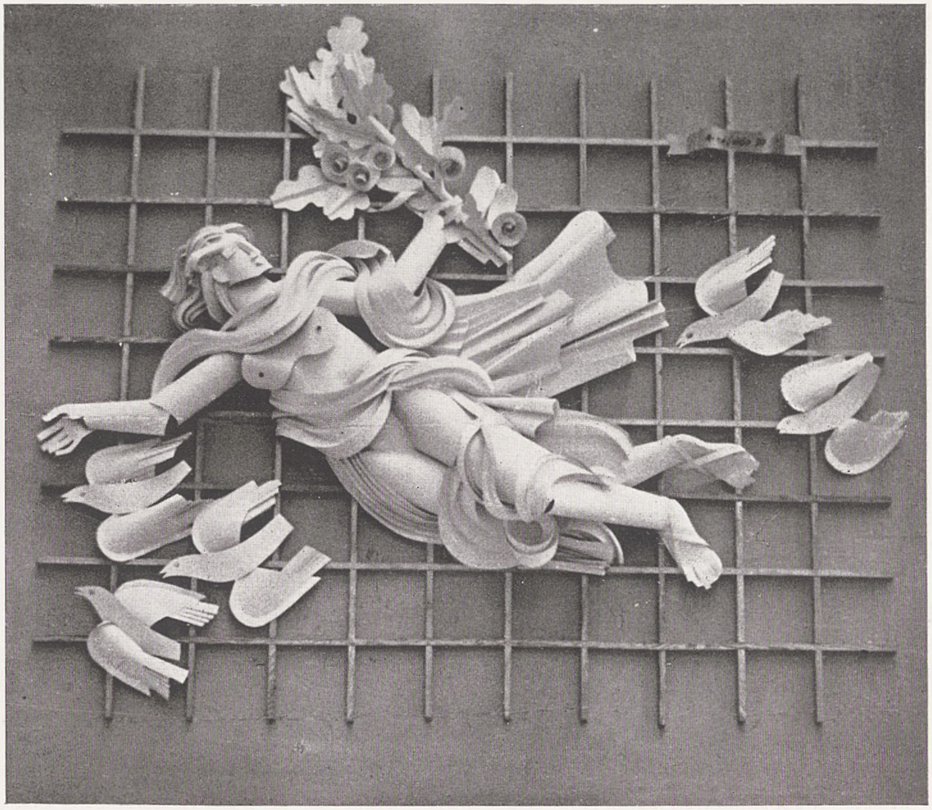


K. DANKO i S. KUCHARSKI. Dekoracja na Balu Akademii Sztuk Pięknych 1938.

A. WAJWÓD. Dekoracja witryny „Wiadomości Literackich".

K. DANKO i S. KUCHARSKI. Dekoracja na Balu Akademii Sztuk Pięknych 1938.

A. WAJWÓD. Dekoracje w pawilonie „Publicité" na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu 1937 r.



Jednostka występująca *samodzielnie* jest nieograniczona w przejawianiu swej indywidualności. Obojętne do jakiego gatunku tworów należy; do życia czy abstrakcji. Dźwięk, barwa, liczba (jako pojęcie), słowo, człowiek.

Człowiekowi (na pustyni) wolno uzewnętrzniać myśli i chęci w sposób, jakiego tylko „dusza zapragnie".

Jednostka występująca *w zespole* musi podlegać prawom rządzącym daną społecznością, ograniczać się na korzyść zespołu. Jeżeli, oczywiście, zespół ten ma tworzyć społeczność *harmonijną*. Ograniczenia wzrastają proporcjonalnie do wzrostu liczebności elementów i zawiłości zespołu.

Człowiek zajmie określone stanowisko społeczne i podporządkuje się przepisom, stworzonym dla harmonijnego współżycia, *dla porządku*.

Każda twórczość jest rozumnym *organizowaniem* (świadomie lub podświadomie) *elementów* — *w zespoły*.

Organizujemy: słowa, barwy, dźwięki, kształty. „Organizujemy przestrzeń". Organizujemy życie.

Przykłady: chaotycznego systemu zabudowy i uporządkowanego w dzielnicach podmiejskich w Lodynie.





Elementy tych zespołów muszą stać w ścisłej wzajemnej zależności i podlegać prawom rządzącym daną społecznością. Nakazom tym, przede wszystkim musi podlegać matka sztuk, *architektura*.

Tworzenie odosobnionego obiektu architektonicznego (założenie teoretyczne) nie nakłada na twórcę żadnych szczególnych ograniczeń, poza tymi, jakie się mieszczą w samym szczytnym mianie *architektury* (pomijając fakt, że każdy „budynek", sam w sobie, jest dość skomplikowaną organizacją). Zespoły budynków: — wsie, osiedla, miasta, *regiony* *) nawet muszą być komponowane i tworzone według ustalonych wzajemnych zależności, stosunków, proporcji, dla uzyskania określonego wyrazu plastycznego, a przede wszystkim wyrazu *porządku*. — „Nie ma architektury bez urbanistyki!" — woła Corbusier. Urbanista nie pozwoli na *samolubne* i *dowolne* emanowanie indywidualności „twórców" działających na jego terenie. Urbanista zakłada architekturę ulic, placów, wolnych przestrzeni (ogrodów, lasów); architekturę osiedli, miast, regionów. Zrozumienie tego oraz widome znaki zrozumienia są tak stare, jak osiedla ludzkie i poczucie piękna.

Poczynając od czasów zamierzchłych, poprzez kulturę Greków i Rzymian, Średniowiecze, Odrodzenie, Barok, budowano osiedla z całym zrozumieniem konieczności ich organizacji praktycznej, jako funkcji życia społecznego oraz ich kompozycji plastycznej. Wiele cennych śladów świadomej myśli urbanistycznej posiadamy na ziemiach Rzeczypospolitej.

Po triumfie wiedzy urbanistycznej, która znalazła swój wyraz w założeniach architektonicznych wieku 16, 17 i 18, nastąpił zupełny jej zmierzch w okresie rozkwitu nauk ścisłych w 19 stuleciu. Szybki rozwój przemysłu, napływ ludności do miast, a co za tym idzie, gwałtowny ich rozrost sprzyjał chaotycznej, bezplanowej zabudowie; ka-

---

*) Z dzieła K. B. Lohmanna pt. „Regional Planning": „budownictwo i architektura nabierają w planowaniu regionalnym odrębnego, nowego znaczenia".

„Im więcej rozważamy budownictwo w perspektywie możliwości planowania regionalnego, tym niechętniej odnosimy się do nieskoordynowanych, zmieszanych efektów architektonicznych. Odczuwamy brak związków pomiędzy podłożem regionu, a budownictwem mieszkaniowym, społecznym, szkolnym, religijnym, które na nim wyrasta. Planowanie regionalne zmusza nas do myślenia o architekturze nie tylko w skali domów, sklepów, szkół, kościołów czy ratuszów, lecz we wspaniałej perspektywie ich wzajemnego stosunku". Należy o nich myśleć pod kątem widzenia regionu. Należy o nich myśleć jako o wyobrażających nie tylko potęgę i świetność gminy czy miasta, ale jako, podchwytujące i wyrażające z rytmiczną dokładnością, echo miejscowego „genius loci".

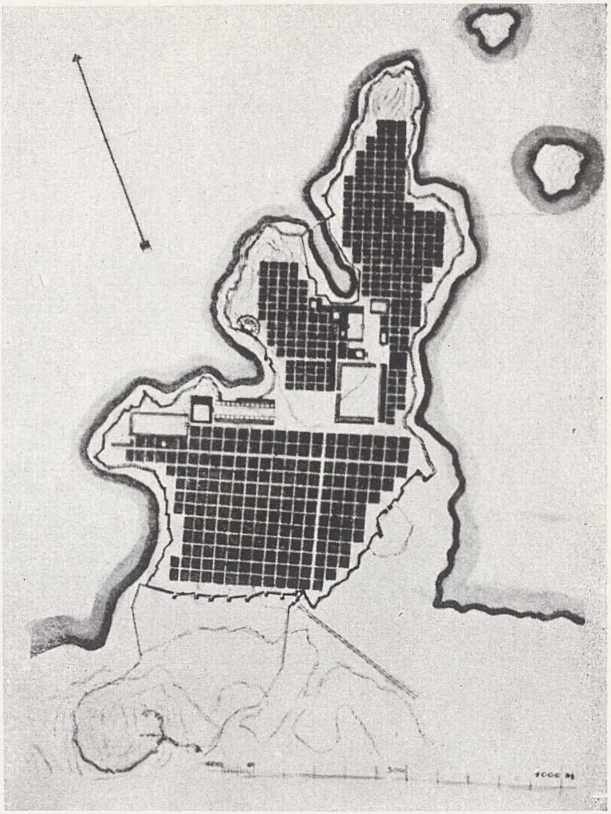
kofonii architektonicznej, pozbawionej jakichkolwiek walorów plastycznych. Liberalizm gospodarczy wieku 19 przyczynił się również w znacznej mierze do powstawania miast — zwalisk materiału budowlanego wzdłuż ulic.

Wojna, skłaniając ludzkość do rewizji poglądów w wielu dziedzinach, była pośrednio powodem narodzenia się nowej myśli urbanistycznej. Jaka jest rola i znaczenie kompozycji plastycznej ulic, placów, miast, osiedli?

Obcowanie z dziełami sztuki — rzeźbą, malarstwem, muzyką, jest kwestią osobistych zainteresowań odbiorcy, kwestią jego dobrej, wolnej woli. Z architekturą musi *każdy* obcować ustawicznie. Można nie odwiedzać wystaw, można nie uczęszczać na koncerty. *Nie można* jednak nie stykać się z dziełami architektury. Gdziekolwiek człowiek przebywa, musi obserwować i przeżywać architekturę, architekturę w zespole, tj. twórczość urbanistyczną. Nie może jej mijać obojętnie. Musi go cieszyć lub obrzydzać mu życie. *Co dzień, ustawicznie, długotrwale.* Co dzień to samo. Twórczość architektoniczna, urbanistyczna jest nawskroś demokratyczna, *powszechna.*

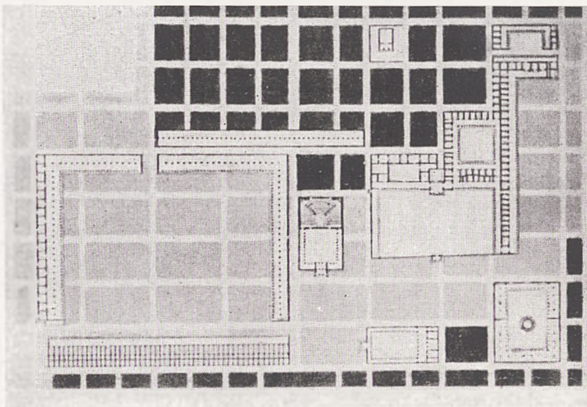
Nie do zaprzeczenia jest zatem wpływ architektury i założeń urbanistycznych na kształtowanie myśli, nastrojów, wyobrażeń, tj. po prostu na kształtowanie umysłów, serc, charakterów. Urbanista-architekt jest twórcą *gleby*, *klimatu*, w których rozwija się duch człowieczy; *atmosfery*, w której wzrasta nie jedno, lecz kilkadziesiąt pokoleń.
Uświadomienie sobie tej odpowiedzialności jest podstawowym obowiązkiem urbanisty. *W atmosferze* architektury miast: *radosnej, szczerej, otwartej, prawdziwej i wielkiej,* na glebie szerokich osłonecznionych perspektyw i śmiałych założeń, będą się rodzić myśli uspołecznione, podporządkowujące potrzeby własne potrzebom zbiorowości.
Malarz, rzeźbiarz, poeta, muzyk tworzą w materiale posłusznym; płótno, papier, kamień mniej lub więcej oporny. Skromnym narzędziem, ołówkiem lub dłutem, przetwarzają go na dzieła sztuki.
Środki skromne — rezultaty wiecznotrwałe.
Narzędziem urbanisty jest jedynie *wola*, *materiałem miasto* — gąszcz mocy tajemnych, powikłań niespodziewanych, trudności upartych, skłóconych interesów publicznych i prywatnych. Zadania trudne, lecz nie ponad siły.
„Dajcie mi punkt oparcia, a wzruszę z posad ziemię".
Oparcie, to powszechne zrozumienie nadrzędności myśli urbanistycznej nad interesami jednostek, zrozumienie konieczności podporządkowania właścicieli oraz wybujałych indywidualności, „twórców" elementów osiedla („budynków"), zdecydowanej woli, sprecyzowanej myśli architektonicznej, sprecyzowanej koncepcji plastycznej miasta.

Stanisław Albrecht
inżynier-architekt



U góry Milet. Plan Miasta w skali 1 : 20000. Miasto zostało odbudowane w V w. przed N. Chr. Zajmuje 1000 × 1700 m. Przewidywane na 100.000 mieszkańców. Miasto zabudowane systemem szachownicowym. Plan Miletu jest dziełem Hippodamosa.

U dołu: Milet. Plan ośrodka miasta z rynkiem głównym i gmachami przylegającymi. (T. Tołwiński, Urbanistyka 1934).



K R O N I K A





ARCHITEKTURA.

Przed kilku laty została ukończona na Żoliborzu budowa przedszkola projektu arch. Jana Koszczyca-Witkiewicza. Jest to ostatnia z wykonanych prac autora budynku Wyższej Szkoły Handlowej. Bardzo ciekawy ten projekt obok jasnego i przejrzystego planu posiada swoisty interesujący charakter. Pewien jak gdyby element baśniowy w tym przemiłym domku dla dzieci, które idą tam uczyć się i bawić.

Leykam

MALARSTWO.

Otwarta 21 stycznia b. r. wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie łączy w swym założeniu setną rocznicę urodzin Grottgera z 75-leciem powstania styczniowego.
Wystawa prac Grottgera nie zmierza do ujęcia całokształtu twórczości tego artysty, akcentuje natomiast jego mocny związek uczuciowy z powstaniem 1863 r. Wystawione są po raz pierwszy w Warszawie trzy cykle rysunkowe: „Warszawa", „Polonia" i „Wojna". Poza tym pokazane są trzy płótna olejne: „Autoportret", „Nocturno" i „Pożar dworu pod Miechowem".
Obok sali z pracami Grottgera otwarto równocześnie wystawę historyczną druków i dokumentów powstańczych.

Muzeum Narodowe w Warszawie udzieliło w grudniu gościny wystawie współczesnego pejzażu włoskiego, zorganizowanej przez włoskie Ministerstwo Kultury Ludowej w porozumieniu z Ministerstwem Wychowania Narodowego.
Zaprezentowane w muzeum pejzaże pochodziły z ostatniego Biennale w Wenecji. Dobór obrazów, w którym można dopatrywać się pewnych tendencji propagandy turystycznej, miał na celu raczej tematykę niż walor artystyczny. Brak przy tym wielkich mistrzów włoskiego pejzażu i słaby przeciętny poziom złożyły się na mało mówiącą całość.
Współczesne Włochy, wyżywając swą namiętność do klasycyzmu i monumentalności w reprezentatywnym malarstwie ściennym, mniej na ogół wydają się interesować pejzażem, który w odniesieniu do przyrody wymaga pokory zgoła nie faszystowskiej. Mimo to malarstwo stalugowe o charakterze bardziej intymnym ma we Włoszech licznych, doskonałych przedstawicieli, wśród których nie brak malarzy, uprawiających pejzaż np. Fornari, Marussig, Tosi, Soffici, Montanari, Paulucci. Artystów tych jednak na warszawskiej wystawie nam nie pokazano.
Zgromadzeni w Muzeum malarze reprezentują pewien powojenny eklektyzm modernizmu. Patrząc na wystawione włoskie pejzaże odnosiło się wrażenie, że artyści, obdarzeni przez tradycję poczuciem konstrukcji i bryły, nie umieją z taką swobodą jak np. Francuzi budować swą wizję malarską ze zwiewnego materiału, jakim jest powietrze, światło i barwa. Wyjątek stanowił na wystawie Seibezzi, a przede wszystkim G. Novello. Pejzaż tego ostatniego zatytułowany „Z oberży w Burano" jest pełnym poezji przykładem współżycia barwy i światła; rozproszony w przezroczystym powietrzu jasny, łagodny blask, przenikając występujące w obrazie masy, czyni je powietrznymi syntezami światła i koloru i nadaje barwie krystaliczną czystość. Interesująco przedstawił się w swych pracach De Maria, zbliżony do charakterystycznego dla współczesnych Włoch kierunku zwanego „metafizycznym" (pittura metafisica). Kierunek ten zaprawiony pewną literacką spekulatywnością przeciwstawia się wszelkiej impresji, a skłania ku konstruktywizmowi, posługując się przy tym wyabstrahowaną z rzeczywistości, klasycyzującą formą. W kompozycjach swych jest De Maria, podobnie jak Novello pełnym wdzięku poetą, który pragnie uwolnić się od ciężaru materii. Nie posiada-

GIUSEPPE NOVELLO. Z oberży w Burano (olej).



jąc jednak sensualistycznej wrażliwości malarskiej tego ostatniego, osiąga swe cele na drodze graficznego precyzowania formy. Przykładem postkubistycznych tendencji, przywodzących na myśl pewne analogie z pejzażami Carra, były dwa obrazy Ganottiego. Poza tym w szeregu wystawiających malarzy wyróżniali się: Bacchiali, Cascella, De Grada, Rimbaldi, Salietti, Scattola, Bernardi.

Wystawa styczniowa w Instytucie Propagandy Sztuki obejmowała prace czterech artystów: Dunikowskiego, Jarockiego, Gotliba i Hillera.

Dunikowski po raz pierwszy dał się szerzej poznać jako malarz, wystawiając w I. P. S. obok dwóch posągów, 9 płócien. W malarstwie Dunikowskiego odnaleźć można charakterystyczny dla jego rzeźby szeroki rozmach dekoracyjny, zdyscyplinowany surowym poczuciem formy, oraz ekspansywną żywość przejawiającą się w dążeniu do wyrazu. Nie trudno jednak zauważyć, że w malarstwie, w którym czuje się bardziej obco, nie umie Dunikowski z taką swobodą jak w rzeźbie iść za swoją intuicją plastyczną. Na przykład w budowie obrazu posługuje się zazwyczaj pewnym szablonem kompozycyjnym, co nadaje niektórym płótnom posmak pracowniczych zadań. Nie kiedy usiłuje Dunikowski wyjść poza schemat, ufając swemu naiwnemu instynktowi kompozycyjnemu. Tworzy wówczas obrazy, których stosunek bryły do przestrzeni ma swą prostą i naiwną wymowę np. „Dzieci". W pracach zaś, w których drogą spekulacji pragnie zdobyć bogactwo kompozycyjne, popada w dziwactwo skomplikowań (np. „Wnętrze pracowni"). Charakterystyczny jest stosunek artysty do barwy. Dunikowski, nie będąc kolorystą, ma szczerą i prostą radość koloru, który daje mu być może odprężenie od surowości formy rzeźbiarskiej. Malując operuje Dunikowski zarówno walorem jak czystą barwą. Prace o charakterze walorowym odznaczają się nieraz subtelnie przemyślaną kompozycją kolorystyczną np. „Portret kobiety II". W obrazach malowanych na kolor, barwa, której aktywności konstrukcyjnej artysta nie czuje, ujęta mocnym konturem, wyzyskana jest jako czynnik charakterystycznej dla formy Dunikowskiego dekoracyjności.

Z dwóch wystawionych przez Dunikowskiego rzeźb, posąg gipsowy Kopernika projektowany był dla pawilonu polskiego na wystawę paryską; drugi brązowa figura prezydenta Krakowa prof. Dietla, przeznaczony jest do jego pomnika w tym mieście. Rzeźba ta utrzymana w duchu romantycznego realizmu, odznacza się niezwykłą u Dunikowskiego prostotą ujęcia i patetyczną powagą formy. Szlachetny modelunek szerokimi płaszczyznami ujmuje doskonale czutą w swym ciężarze masę. Monumentalne to dzieło stanowić będzie jedno z najpoważniejszych pozycyj w naszej rzeźbie pomnikowej.

Drugi posąg — Kopernik, jest raczej niedokończonym szkicem. Pewne sztuczności i niedociągnięcia kompozycyjne należy położyć na karb pośpiechu, z jakim musiał artysta tę rzeźbę wykonać.



XAWERY DUNIKOWSKI. Pomnik prof. dr. J. Dietla prezydenta m. Krakowa. Bronz. 1936. Z wystawy I. P. S. w Warszawie.

Drugim z kolei przedstawicielem Krakowa był na wystawie Jarocki. Jest on w zasadzie realistą, tkwiącym mocno w akademickim tradycjonaliźmie monachijskiego rodzajowego malarstwa. Na całej przestrzeni swej twórczości hołduje charakterystycznej dla epigonów romantyzmu „modzie na ludowość", wyzyskującej malowniczość wsi jako pewną dekoracyjną i literacką sensację.

Podobnie jak u Dunikowskiego przeżyta w latach młodzieńczych Secesja obciążyła artystę pojęciem barwy, jako czynnika dekoracyjnego. Podczas jednak gdy Dunikowski ma żywą ciekawość ekspe-

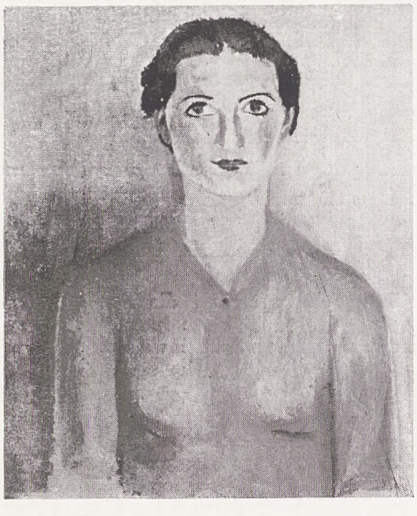


H E N R Y K G O T L I B. Obraz hiszpański (ol.) 1937. Z wystawy I. P. S.

rymentatora, dającą nawet najbardziej nieudanym kolorystycznie pracom świeżość i wdzięk, Jarocki nie wychodzi w swych poszukiwaniach kolorystycznych poza monotonność estetyzującego rutynisty.

Zbiorowa wystawa prac Henryka Gotliba obejmowała ostatnie lata jego twórczości. Gotlib, który z krakowskiej grupy formistów wyniósł awangardowy rozpęd odznacza się żywą i chłonną wyobraźnią rasowego malarza. Artysta przez dłuższy czas przebywał w Paryżu co wpłynęło na jego stosunek do formy.

X. D U N I K O W S K I. Studium głowy kobiecej (olej) 1936. Z wystawy I. P. S.



Gotlib jest w sztuce swej pod sugestią koloru. Świat otaczający przeżywa jako wizję barwy, która stanowi tworzywo jego kompozycji. W pracach swych jest Gotlib niejednolity. W zdobyciu bardziej skrystalizowanego wyrazu przeszkadza artyście charakterystyczna dla jego twórczości nerwowość i wybitnie sensualistyczny stosunek do rzeczywistości. Powoduje to, że niektóre jego prace, nie wychodząc poza sferę pośpiesznie notowanych wrażeń, mimo całą świeżość, uderzają pewną wewnętrzną anemią. Przy czym charakterystyczna dla jego twórczości programowa niemal śmiałość nadaje obrazom jego pewien rys nonszalancji. Kompozycje głębiej przeżyte uderzają nieraz umiejętnością budowania barwą oraz subtelną, graniczącą nawet z pewnym wyrafinowaniem, kulturą malarską.

Karol Hiller, który obok Strzemińskiego stoi na czele łódzkiej grupy abstrakcjonistów, odznacza się dużymi zdolnościami graficzno-kompozycyjnymi. W formie swej, mimo pozory pewnej namiętności, jest Hiller chłodnym eklektykiem, dalekim od abstrakcyjnej surowości i puryzmu Strzemińskiego. W sztuce Hillera krzyżują się tendencje surrealistyczne z kubizmem i konstruktywizmem, przy czym przewijający się w jego kompozycjach ton literackiej ekspresji robi wrażenie niepotrzebnej gadatliwości.

Na wystawę prac Hillera złożyły się oleje, tempery i teka heliograficzna. Ta ostatnia ze względu na graficzne uzdolnienia artysty, przedstawia się najbardziej interesująco. Heliografika jest techniką reprodukcyjną, której zasadą jest sporządzanie rysowanego na celuloidzie negatywu fotograficznego.

Doroczny Salon Tow. Zachęty S. P. zasadniczo mało się różnił od wystaw tego rodzaju z lat ubiegłych. Mimo odświeżający zastrzyk w postaci prac młodych artystów, przeważał ten sam co zawsze kierunek naturalistyczny o zabarwieniu sentymentalno-literackim.

Wystawa, na którą obok malarstwa i rzeźby złożyła sią grafika, architektura i zdobnictwo, pod względem ilości przedstawiała się wręcz imponująco. Eksponaty nie tylko wypełniły siedem sal tak ciasno, że niekiedy obrazy wisiały w paru rzędach, ale zajęły jeszcze klatkę schodową. Zastanawiała przy tym przygnębiająca powódź miernoty, wśród której ginęły dzieła stosunkowo dużej nieraz miary. Stan ten przypisać należy niechęci Zachęty do wysiłku surowszej krytyki oraz „poczciwej“ bierności, z jaką szeroko otwarła ona drzwi wszelkiej tępocie, która ukryta pod płaszczykiem tradycji kokietuje widzów sentymentem i łatwym naturalizmem.

Salony doroczne o takim charakterze jak w Zachęcie nie są specjalnością ani Warszawy ani Polski. Wszędzie na świecie jest, była i będzie publiczność, która łącząc w sobie zarozumiałość „inteligentów“ z brakiem wewnętrznej potencji komunikuje się ze sztuką za pośrednictwem takich wystaw jakie daje Zachęta.

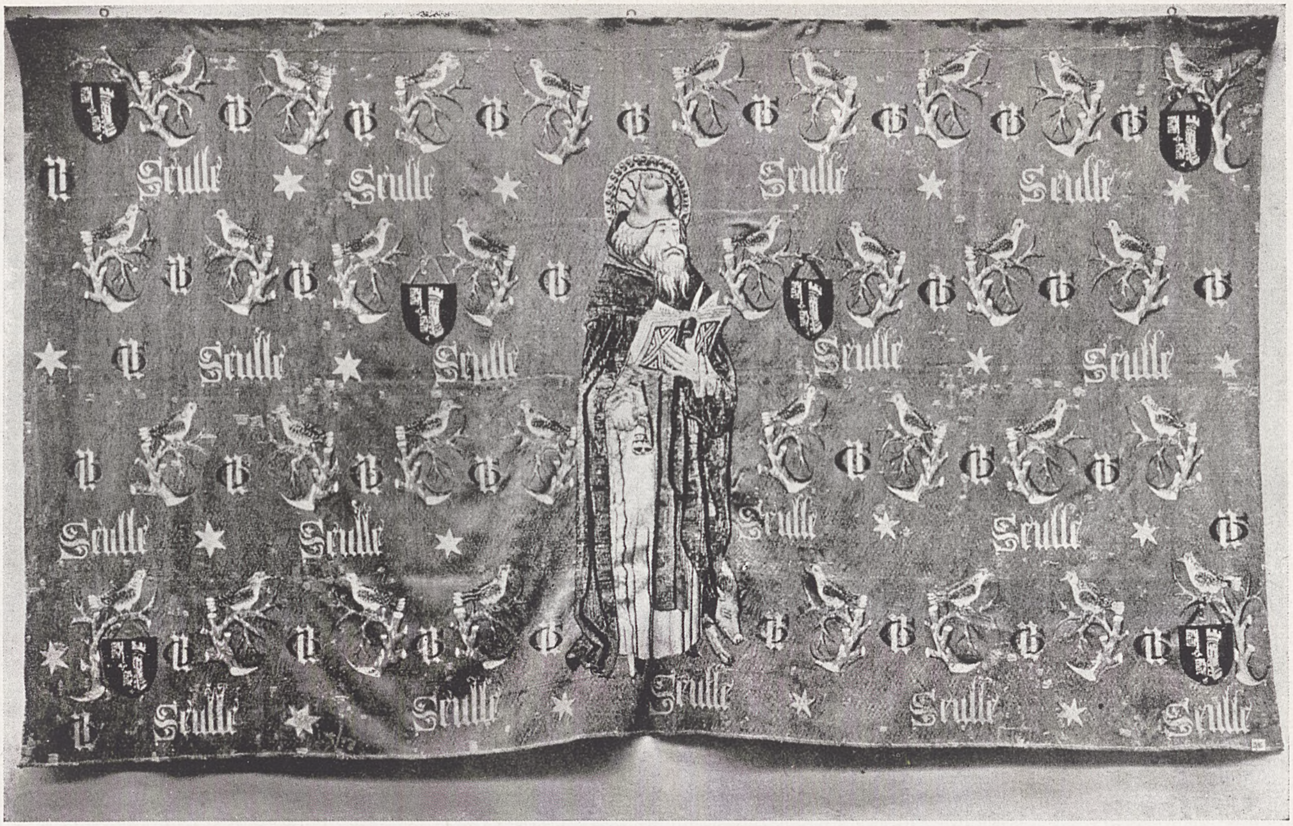
W tych warunkach charakterystyczna dla obecnej polityki Zachęty tendencja ściągnięcia na salony młodych artystów nie mogła wydać żadnych pozytywnych rezultatów. Wśród młodych malarzy reprezentujących modernistyczne lub pseudo-modernistyczne kierunki przeważali uczniowie Pruszkowskiego, jak np. Frydrysiak, Pachniewska, Betley i starszy od nich a zadomowiony w Zachęcie — Grabarz.

Wśród malarzy starszego pokolenia na uwagę zasługują: Filipkiewicz, którego „Żółte róże“ wskazują na pewną kulturę malarską, Rupniewski dobry w pejzażu „Wenecja Bydgoska“, Marczewski odznaczający się w swym portrecie kobiecym rzetelnością i mocną architektoniką, wreszcie Wojciech Weiss, który dał świeży, dobrze skomponowany i kolorystycznie zrównoważony akt z pomarańczami. W szeregu tych malarzy trudno pominąć Karniewskiego i Kraśnika.

Dość mocno reprezentowana na salonie rzeźba miała również kilku interesujących przedstawicieli, wśród których wyróżniał się Karny. Poważną pozycją, aczkolwiek należącą już właściwie do historii był „Oracz“ Gardeckiego. Rzeźba ta wykonana w 1903 r. zakupiona została ostatnio do Muzeum Narodowego w Warszawie.

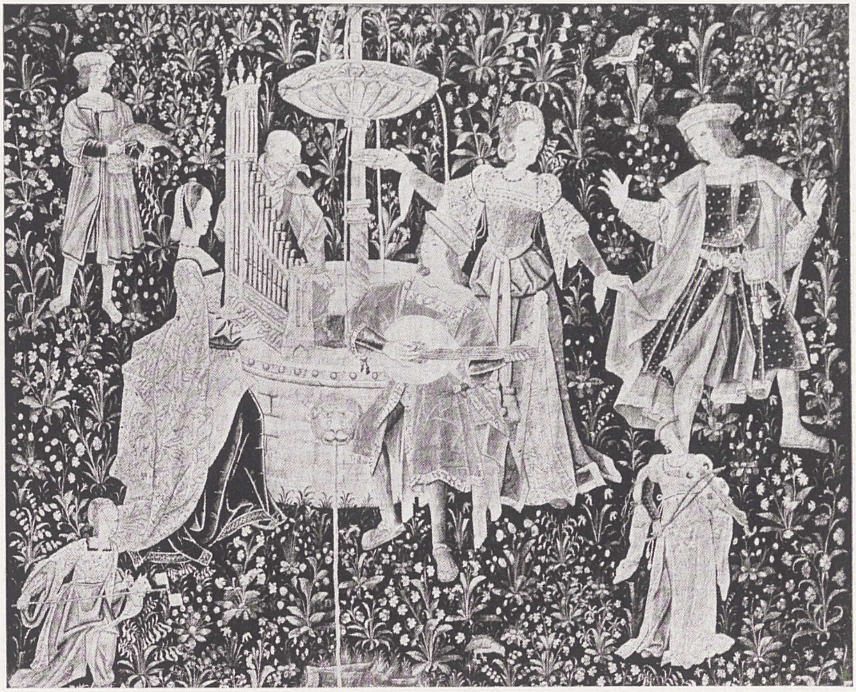
Dalsze działy wystawy jak architektura, której udział ograniczył się do jednego nieudanego projektu przebudowy Ostrej Bramy, zdobnictwo reprezentowane przez sześć pretensjonalnych kilimków, wreszcie słaba grafika — nie zasługują na specjalną uwagę.

Maria Rogoyska



Arras z XV w. Tenture du Chancelier Rollin z wydawnictwa Arts et Metiers Graphiques „130 Chefs — d'oeuvre de l'art français".

Bord de la Loire ok. 1500 „Cuiellette de fruits".

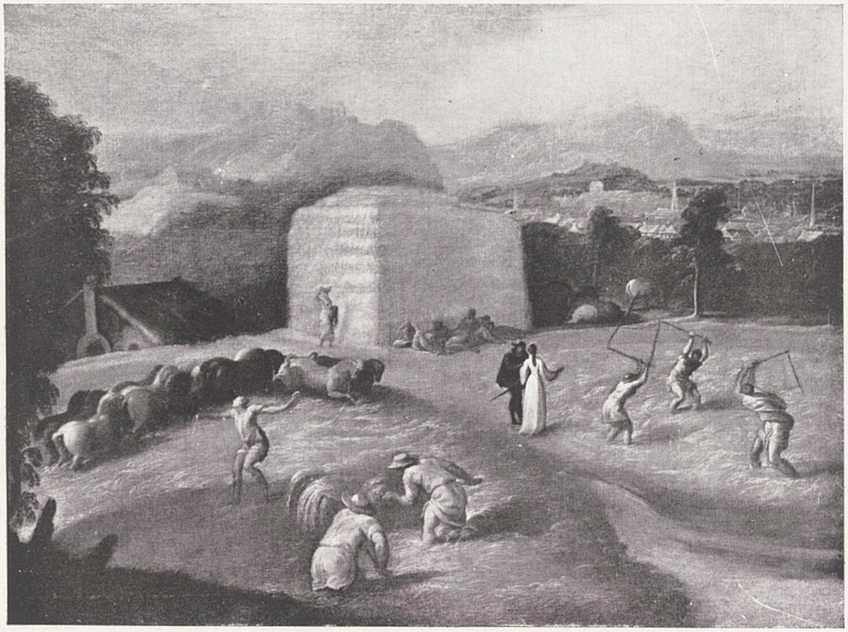


TECHNOLOGIA MALARSKA.

Hopliński Jan: Technologia malarska i techniki malarskie. Wydana w Krakowie, 1934. Nakładem autora.

Pojawienie się „Technologii malarskiej i technik malarskich" niewątpliwie zainteresowani powitali z wielką radością, tym więcej, że jest to jeden z pierwszych podręczników tego rodzaju w naszej ubogiej literaturze technicznej. W okresie kiedy artyści malarze i szkoły artystyczne coraz większy nacisk kładą na wybór odpowiednich materiałów, gdy przekonano się, iż największe nawet talenty bez podstawowych znajomości materiałoznawstwa malarskiego i technik malarskich nie stworzą malowideł trwałych, nie zmieniających się w tak szybkim tempie jak można było stwierdzić w ostatnich kilkudziesięciu latach, to przyznać należy, iż książka p. Hoplińskiego spełniłaby swój cel dla którego była napisana. Intencje autora niewątpliwie były dobre, ale niestety przeładowanie nadmiernym materiałem, szczególnie takim, którego się dziś nie używa, bądź ze względów techniczno-malarskich, bądź też z tego względu, iż został zupełnie wyczerpany; dalej wielka ilość błędów umniejsza jeszcze bardziej wartość „Technologii". Właściwie jest to encyklopedia materia-





Na lewo u góry: Fresk z XIV w. u dołu: obraz olejny ok. 1560 autor nieznany. Z wydawnictwa Arts et Metiers Graphiques „130 chefs d'oeuvre de l'art français.

łów malarskich. Czytelnik nie zdaje sobie dokładnie sprawy co jest dobre a co złe. Można by przypuścić, że wszystko jest bez zarzutu i wszystko można by stosować. Pan Hopliński nie poleca specjalnie żadnych farb czy spoiw; nawet przeciwnie o materiale gorszym rozpisuje się często więcej, niż o wypróbowanym i zupełnie pewnym. Czytelnikowi trudno się jest w tym labiryncie zorientować. To dotyczy zarówno farb, spoiw, gruntów jak i technik malarskich. Podręcznik ma przede wszystkim służyć słuchaczom szkół artystycznych, a więc ludziom niedoświadczonym, błądzącym wśród niezliczonej ilości materiałów malarskich; szkoda zatem, że autor nie uwzględnił materiałów najlepszych bardziej dokładnie i szczegółowo, a o złych lub niepewnych wspomniał tylko, podkreślając jednocześnie wyraźnie, iż z tych lub innych względów należy je unikać. Pod tym względem „Technologia" nie może spełnić swego dydaktycznego zadania.

Gorzej się przedstawia sprawa badania poszczególnych materiałów. Krótkie wzmianki, mające na celu zidentyfikowanie farb byłyby bardzo korzystne, gdyby nie znaczna ilość niedopatrzeń i błędów. Oto parę przykładów: Na str. 26, pisząc o bieli kremskiej autor pominął, że należy ją ucierać w oleju makowym, aby czas zasychania chociaż w pewnym stopniu zbliżyć do innych farb, wolniej schnących. A przecież biel kremska powinna być zawsze tym olejem utarta jak się to odbywa i w przemyśle i przy ucieraniu ręcznym. Biel kremska rozpuszczona we wrzącym kwasie solnym i zobojętniona sodą, pod wpływem kwasu siarkowego — ma dać według p. Hoplińskiego czarny osad. Tymczasem dzieje się tak nie z kwasem siarkowym, a z siarkowodorem. Zresztą i w dalszym ciągu książki autor nie rozróżnia kwasu siarkowego od siarkawego lub siarkowodoru — być może, że jest to błąd drukarski.

Na str. 27 czytamy: „Siarczan baru w zetknięciu z mieszaniną węglanu wapnia i węglanu potasu daje ciało, które tworzy z wodą roztwór i osad. Osad ten rozpuszcza się w kwasie solnym". Niestety trzebaby lata czekać na to, żeby biel barytowa w zetknięciu z powyższą mieszaniną przeprowadzić w stan rozpuszczalny. Owszem można to zrobić, ale trzeba siarczan barowy, który należy do najtrudniej rozpuszczalnych substancji, dobrze wyprażyć z sodą w temperaturze około 1000°.

Na str. 28 pisze autor, iż biel cynkowa łączy się z olejami schnącymi wolno. Tymczasem jest wręcz przeciwnie; dzięki lekkiemu i puszystemu charakterowi jaki posiada ten barwnik, wystarczy go zmieszać z olejem przy pomocy szpachtli,

aby otrzymać odpowiednią pastę. Być może, że autor miał na myśli chemiczne łączenie tej bieli cynkowej z olejami, ale to i w tym wypadku tlenek cynku reaguje ze spoiwami tłustymi znacznie szybciej, niż to robią inne farby. Dalej, że na farby kadmowe oddziaływa biel cynkowa ujemnie, gdyż powoduje ich jaśnienie — przecież to jest zrozumiałe, że każdy biały barwnik będzie rozjaśniał kolorową farbę i to dotyczy nie tylko żółtych kadmowych ale wszystkich pigmentów niebieskich, zielonych, brunatnych itd. Biel cynkowa rozpuszczona w kwasie solnym, zobojętniona sodą i zakwaszona kwasem octowym ma dać według autora pod wpływem kwasu siarkowego biały osad — chyba nie pod wpływem kwasu siarkowego, a siarkowodoru.

Nieco niżej opisuje autor litopon na bez mała dwóch stronicach, przytaczając około 20 gatunków tej fabry ze szczegółowym składem chemicznym. A przecież jest to barwnik mało wartościowy jeżeli chodzi o malarstwo artystyczne i byłoby dobrze gdyby go z palety malarskiej zupełnie usunąć; na szczęście są inne białe farby, które o całe niebo przewyższają litopon i mogą go z powodzeniem zastąpić.

Barwniki, które p. Hopliński podaje: biel patitsoga, biel bizmutowa, biel cyrkonowa, biel antymonowa, biel strontowa, biel magnezowa, biel awiantowa — często otrzymać nie można, cena ich jest nieraz bardzo wysoka, a przy tym własności techniczno malarskie są wątpliwe — na co ta wielka ilość białych farb, czyż nie lepiej mało, ale dobrych i pewnych? Opisywanie tego rodzaju pigmentów powtarza się w całym tym rozdziale, tak zresztą jak opisy innych mało-wartościowych materiałów w całej książce.

Na str. 32 czytamy: „Tlenek wapniowy łączy się gwałtownie z zimną wodą i wydziela przy tym bezwodnik kwasu węglowego“. Tu trzeba p. Hoplińskiemu zrobić ciężki zarzut. Jakto, ta elementarna reakcja łączenia się wapna palonego z wodą, który to proces powinien wszystkim być znany, a przede wszystkim malarzom ściennym, został w „Technologii“ błędnie podany. Ale parę wierszy dalej mamy nową rewelację: „Ciasto wapienne pozostawione na wolnym powietrzu wchłania tlen i nasyca się na węglan wapniowy“. Jakże to jest możliwe, aby od tlenu ciasto wapienne mogło zamienić się na węglan wapniowy. Jeżeli od malarza można wymagać pewnych wiadomości z chemii malarskiej, to właśnie przede wszystkim powinien zdawać sobie sprawę ze zjawisk, z którymi się co dzień spotyka, a więc w tym wypadku prostego łączenia się wapna palonego z wodą i następnej jego zmiany pod wpływem dwutlenku węgla; można mu natomiast darować zawiłości badań analitycznych.

Zidentyfikowanie glinki na str. 34 według recepty tam podanej jest niemożliwe.

Na str. 35 trudno się zgodzić z autorem jakoby żółta chromowa cytrynowa zajmowała naczelne miejsce wśród barwników żółtych. Dlaczego? Jest wprawdzie jednym z najtańszych barwników żółtych, ale poza tym jest nietrwała na światło i w oleju zielenieje. Czy nie należałoby dać pierwszeństwo żółtej neapolitańskiej i kadmowej? Szczególnie właśnie chromowe cytrynowe są bardzo niepewne — znacznie trwalsze są chromowe ciemniejsze.

Pokrewne żółtej chromowej: żółta barowa, strontowa i cynkowa nie tylko posiadają wady chromowej, ale jeszcze rozpuszczają się w wodzie, wobec czego muszą być wycofane z wielu technik, poza tym ich siła natężenia barwnego jest minimalna. Zdaniem zaś autora można je stosować do wszystkich technik, gdyż są to farby trwałe, a nawet więcej bo bardzo trwałe. Z braku miejsca niemożliwe jest omówienie wszystkich materiałów, ale i w dalszej części „Technologii“ nie brak błędów. Na przykład na str. 68 przy badaniu barwników smołowcowych, autor proponuje badać je przy pomocy alkoholu. Wiadomo jest natomiast, że obecnie nie brak farb sztucznych organicznych, zachowujących się w alkoholu bez zarzutu.

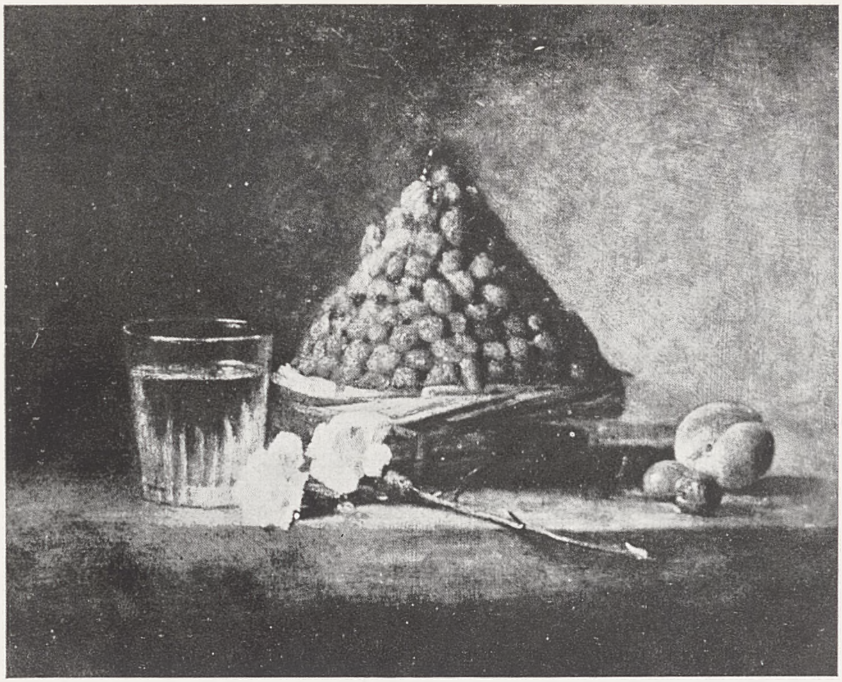
Nieco niżej pisze p. Hopliński: „Płomień więc odtleniający nie spala, natomiast pochłania kwasy z ciała w nim ogrzewanego“. Przede wszystkim nie pochłania kwasów, lecz tylko tlen — to nie jest wszystko jedno.

Na str. 69 czytamy, że tlenek cynkowy ogrzewany przyjmuje ciemno czerwoną barwę, podczas gdy na str. 28 ten sam tlenek cynkowy pod wpływem ogrzewania zabarwia się na żółto. Jak więc jest ostatecznie?

Rozdział „Jak należy badać barwniki“



F R A G O N A R D. Portret proboszcza de Saint Nou z Wydawnictwa Arts et Metiers Graphiques „130 chefs d'oeuvre de l'art français“.



CHARDIN. Martwa natura. Z wydawnictwa Arts et Metiers Graphiques „130 chefs d'oeuvre de l'art français".

RENOIR. Róże w Wargemont. Z wydawnictwa Arts et Metiers Graphiques „130 chefs d'oeuvre de l'art français".



minął się zupełnie z celem. Chciałbym zobaczyć malarza, który by według przepisów p. Hoplińskiego przeprowadził analizę farby olejnej, do której to czynności potrzebne są poza jako takim laboratorium również i niemałe wiadomości analityczno-chemiczne.

Dla czytelnika „Technologii" trudny byłby wybór, jaki materiał należałoby najlepiej do tych czy innych celów zastosować i to dotyczy wszystkich rozdziałów książki. Farby, oleje, kleje, żywice, woski, olejki, zaprawy itd. Nie jest chyba wszystko jedno, czy użyć klej skórny, kostny, żelatynę, krochmal, czy też klej z mąki pszennej lub dekstrynę. Jak również nie jest obojętne, jaki grunt zastosować: chudy, tłusty lub półtłusty, albo jakie do niego wziąć materiały: kredę, gips, biel cynkową itp. Pan Hopliński winien był tu pewne rzeczy podkreślić wyraźnie, jakie materiały uważa za mniej, a jakie za więcej pewne i dlaczego; jeżeli zaś sądzi, że wszystkie materiały są dobre, lub że należy je wypróbować, to książka ta nie tylko nie wnosi nic nowego, lecz przeciwnie, stawia czytelnika w większej rozterce, niż przed jej przeczytaniem.

Dr A. Renc

GRAFIKA.

Arts et Metiers Graphiques Nr *60* (Les plus beaux manuscrits français a peintures du moyen age de la Bibliothèque Nationale). Numer całkowicie poświęcony wystawie rękopisów iluminowanych w Bibliothèque Nationale w Paryżu, zawiera wstęp Julien Cain'a, artykuły: Philippe Lauer'a „Rękopisy karolińskie", Emile A. van Moé „Rękopisy okresu Kapetyngów", Luis Gillet'a „Rękopisy XIV i XV w.", Maurice Raynal'a: „Iluminacje romańskie a plastyczna wyobraźnia francuska" oraz „Cztery księgi królewskie", zestawienie porównawcze przez E. van Moé.

„130 chefs-d'oeuvre de l'art français" wyd. Arts et Metiers Graphiques, poświęcone wystawie retrospektywnej sztuki francuskiej w Palais National des Arts, zawiera 152 strony z czego 128 stron świetnych jednobarwnych reprodukcyj eksponatów tej najciekawszej wystawy ostatnich lat.

Gebrauchsgraphik. Zeszyt listopadowy zawiera życiorys oraz wspomnienia pośmiertne, poświęcone pamięci H. K. Frenzla, założyciela i wydawcy „Gebrauchsgraphik", zmarłego przed paroma miesiącami. W dalszym ciągu zeszyt wypełnia przegląd prac grafików niemieckich: A. Mahlaua, W. Tiemanna, J. Wiertza, W. Fabera, L. Wüsta, F. G. Kortha oraz zdjęcie z wystawy druków reklamowych w Budapeszcie, zorganizowanej z okazji 5 Międzynarodowego Kongresu Drukarstwa.

Miesięcznik Graficzny Nr 3—4 październik—listopad. Warszawa, 1937. Wydawnictwo drukarni M. Drabczyńskiego. Warszawa, Sienna 33. Treść: M. Drabczyński „O normalizacji w drukarstwie",

M. Drabczyński: „Aldus Pius Manutius“, „Estetyka kolumny“, H. D. „Bilet wizytowy“. Nie mieliśmy sposobności dotychczas zasygnalizować pojawienia się tego wydawnictwa mimo, że ukazał się już 4 zeszyt „Miesięcznika“. Nie wchodząc w to czy wydawcą kieruje umiłowanie zawodu czy też tylko względy reklamowe (jeżeli nawet tak, to trudno o lepsze zrozumienie propagandy) należy z uznaniem powitać inicjatywę i zapał redaktora i wydawcy p. Drabczyńskiego, który z wielką starannością i sporym niewątpliwie nakładem kosztów i pracy redaguje i drukuje we własnej drukarni „Miesięcznik Graficzny“. Trzeba życzyć, aby w dalszym rozwoju wydawnictwo wciągnęło do współpracy większą liczbę autorów i grafików, na dalszą metę bowiem pewna „samowystarczalność“ stosowana przez redakcję może się odbić ujemnie na atrakcyjności pisma. Przez rozszerzenie zasięgu poruszanych tematów „Miesięcznik Graficzny“ mógłby wypełnić żenującą lukę powstałą po zwinięciu „Grafiki“.

Nakładem Gebethnera i Wolffa ukazało się nowe wydanie „Opowiadań szlacheckich“ P. Choynowskiego z 7 drzeworytami S. Mrożewskiego.

M.





S. MROŻEWSKI. Ilustracje do „Opowiadań szlacheckich“ P. CHOYNOWSKIEGO (drzeworyty).

PEDAGOGIKA.

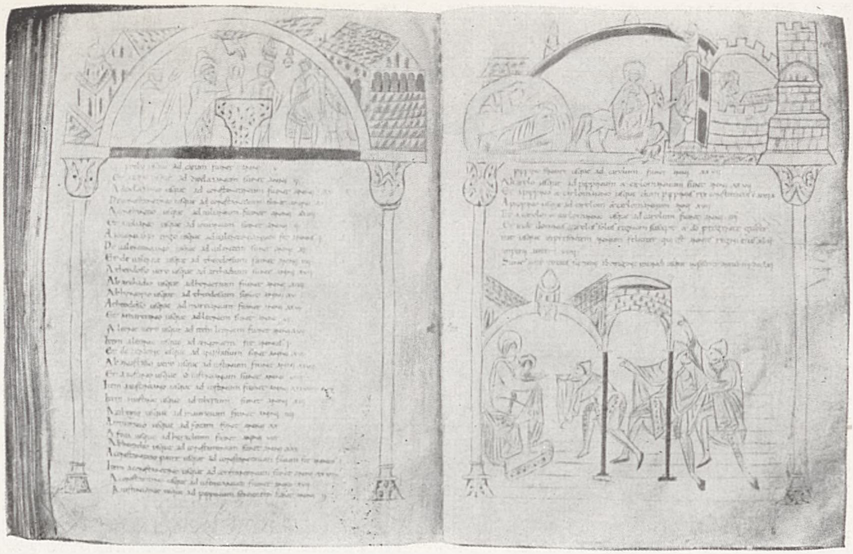
VIII. Międzynarodowy Kongres nauczania rysunku i sztuki stosowanej odbył się w lipcu ub. r. w Paryżu, pod protektoratem Prez. Rep. Franc. p. Lebruna i honorową prezesurą pana ministra Zay'a. Kongres poświęcony był zagadnieniom nauczania rysunku w szkołach ogólnokształcących i specjalnych, ujętych w siedem tematów: 1) Sztuka w Narodzie, 2) Związek Sztuki z techniką, 3) Błędy wzrokowe i techniczne w rysunkach dzieci, 4) Współczesne ujęcie sztuki dekoracyjnej, 5) Nowoczesne urządzenie pracowni rysunkowej, 6) Reforma pisma, 7) Uregulowanie wykształcenia nauczycieli rysunku. Sześciuset delegatów przybyłych niemal ze wszystkich krajów cywilizowanych, dyskutowało nad powyższymi zagadnieniami w trzech sekcjach: francuskiej, angielskiej i niemieckiej, pod przewodnictwem znanych asów wychowania artystycznego p. p. Hourtiga, Tomlisona, Spaeckera, Lienaux, Macharda, Barańsky'ego, Vydry, Reinera, Tichego i innych. Urządzono dużą reprezentacyjną wystawę prac uczniowskich, w której brali udział: Francuzi, Belgowie, Holendrzy, Anglicy, Węgrzy, Japończycy, Czesi i Austriacy. Wystawa ilustrowała częściowo wspomniane zagadnienia kongresowe, a częściowo była przeglądem metod nauczania w poszczególnych krajach. Polska nie brała udziału w tej wystawie, ponieważ miała swój dział pedagogiczny na wielkiej wystawie „Sztuki i Techniki“. Spośród całej masy bardzo dobrych rysunków młodzieży, zdradzających różne metody nauczania; wyróżniały się oryginalno-

Z wystawy rękopisów iluminowanych w Bibliothèque Nationale w Paryżu (Arts et Metiers Graphiques Nr 60).



ścią szkoły japońskie i austriackie. Te ostatnie pokazały komplet rysunków barwnych bardzo abstrakcyjnych z działu „Muzycznej grafiki“. Jest to melodia, rytm i nastrój muzyczny, wyrażony sposobem graficznym. W kongresowych obradach brało udział pięciu Polaków z Krakowa, Gdańska i Warszawy. Dokładne sprawozdania są w bieżącym sezonie, tematem zebrań Powszechnego Stowarzyszenia Nauczycieli Rysunku.

J. L.



Z wystawy rękopisów iluminowanych w Bibliothèque Nationale w Paryżu (Arts et Metiers Graphiques Nr 60).

Z WYSTAW ZAGRANICZNYCH.

Na wielkiej wystawie międzynarodowej w Instytucie Carnegie w Pittsburgu (otwarcie 14 października — zamknięcie 5 grudnia ub. r.), w której brało udział 13 państw — Polska była reprezentowana przez 22 obrazy.

Na ogólną ilość 19 artystów polskich, członków „Bloku“ wystawiło dwunastu, a mianowicie: E. Arct, B. Cybis, J. Gotard, Ant. Michalak, E. Kanarek, Cz. Wdowiszewski, J. Zamoyski, L. Śleńdziński, Br. Jamontt, T. Pruszkowski, M. Krzyżanowska, M. Rauba.

Prasa z wielkim uznaniem i entuzjazmem wyraża się o naszych artystach, stawiając Polskę na trzecim miejscu po Anglii i Hiszpanii.

W szczególności wyróżnieni zostali: J. Gotard, Ant. Michalak, Cz. Wdowiszewski, i J. Zamoyski. W głosowaniu publiczności, na dwa miejsca, zajęte przez nie-Amerykanów, jedno uzyskał Cz. Wdowiszewski, (drugie artysta hiszpański, Jose de Togores).

(„Pittsburgh Sun-Telegraph“, 29 November, 1937).

W grudniu b. r. odbędzie się wystawa Bloku w Londynie zawierająca działy: malarstwo, rzeźba, grafika i tkaniny. Ze względu że jest to pierwszy występ sztuki polskiej na terenie angielskim (z wyjątkiem grafiki) prosimy kolegów o odpowiednie przygotowanie się.

Redagował: Marek Leykam. Wydawca: Eugeniusz Arct.

Adres Sekretariatu, Redakcji i Administracji: Warszawa, Marszałkowska 148. Tel. 5-38-29 ● Konto P. K. O. 13(8 ● Ceny ogłoszeń: 1 str. — 500 zł, 1/2 str. — 275 zł, 1/4 str. — 140 zł i 1/8 str. — 80 zł ● Warunki prenumeraty: kwartalnie — 5 zł, dla prenumeratorów Kuriera Porannego — 3.75 zł.

Zakłady Graficzne B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa Składali: G. Załuski, Cz. Kondratowicz, E. Sobiezek. Tłoczył: L. Smoleński i F. Gogol



E. Wedel